Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО

ОРГАН ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ при СНК СССР

№ 51 (763) ЧЕТВЕРГ, 22 ОКТЯБРЯ 1936 г. ЦЕНА 20 КОП.

Сегодня в номере:

О возобновлении приема в ВКП(б)

Коммунисты нашей кинематографии вступают в чрезвычайно ответственный период своей работы. Постановление ЦК ВКП(б) «о возобновлении приема новых членов ВКП(б)» особенно на нынешнем этапе развития нашей кинематографии неизмеримо повышает ответственность каждой партийной организации и каждого отдельного партийца.

Производство художественных фильмов находится в глубоком прорыве. Об этом сигнализируют материалы, подводящие итоги работы первых трех кварталов. Центральный орган нашей партии «Правда» поместила за последнее время ряд статей вскрывающих причины отставания нашей художественной кинематографии вследствие слабого руководства. Эти статьи широко обсуждаются сейчас киноработниками. Приказ Комитета по делам искусств от 22 июля «О производстве и выпуске художественных кинокартин в 1936 году» — не выполнен. Перспективы предстоящего, юбилейного, 1937 года неутешительны — необходимого количества сценариев для запуска в производства на 1937 год ни в одной из студий еще нет; это дает основание опасаться, что не все намеченные к выпуску в 1937 юбилейном году картины выйдут в срок, во всяком случае для их выпуска потребуется исключительное напряжение сил.

В нашей кинематографии еще мало самокритики, очень много еще у нас бюрократизма и канцелярщины, нет у нас и уменья использовать людей и организованно направлять их усилия на выполнение планов.

Два типа работников, о которых говорил т. Сталин в отчетном докладе на XVII с'езде партии, еще многочисленны в кинематографии: тип людей с известными заслугами в прошлом, ставших вельможами, думающие, «что они незаменимы и что они могут безнаказанно нарушать решения руководящих органов», и люди, представляющие тип болтунов, не способных руководить и неспособных что-либо организовать.

Тов. Сталин, выступая на XVII с'езде партии, с исключительной сочностью дал облик такого рода болтунов, рассказал с'езду о своей беседе с одним «очень уважаемым товарищем». «Вот она, эта беседа,— говорит тов. Сталин —

Я: Как у вас обстоит дело с севом?

Он: С севом, товарищ Сталин? Мы мобилизовались. (Смех).

Я: Ну, и что же?

Он: Мы поставили вопрос ребром. (Смех).

Я: Ну, а дальше как?

Он: У нас есть перелом, товарищ Сталин, скоро будет перелом. (Смех).

Я: А все-таки?

Он: У нас намечаются сдвиги. (Смех).

Я: Ну, а все-таки, как у вас с севом?

Он: С севом у нас пока ничего не выходит, товарищ Сталин. (Общий хохот).

Вот вам физиономия болтуна. Они мобилизовались, поставили вопрос ребром, у них и перелом, и сдвиги, а дело не двигается с места».

А вот как у нас часто говорят ответственные коммунисты в кинематографии (цитата из выступления в Комитете по делам искусств при обсуждении выполнения производственных планов кинофабрик в августе нынешнего года): «Сейчас у нас работа пошла по-новому. Мы приказ ГУКФ обсуждали. Это дало нам возможность **мобилизовать всю общественность** на выполнение плана, но нужно сказать, что **с выполнением** плана на 1936 год **очень плохо...»** И далее: «Вопрос подготовки кадров находится не на достаточно хорошем и соответствующем уровне... Плохо у нас обстоит дело с руководством стахановским движением...» и т. п. Следовательно, — «мобилизовались», а дело не двигается с места.

Директор студии Мосфильм т. Бабицкий сообщил на том же совещании, что приказ «о производстве и выпуске художественных кинокартин от 22/VII «обсужден» только «в узком кругу».

Секретарь партийного коллектива студии Мосфильм на этом же совещании признал, что партийная организация слабо занимается картинами, которые находятся в производстве, что партийная организация очень плохо занимается вопросами технической базы и с работниками—коммунистами в творческих группах.

Характер этих выступлений на совещании отражает положение не только в студиях, которые товарищи представляли.

При таких условиях,— при таком состоянии производства и партийной работы, парторганизациям нашей кинематографии предстоит подготовка и проведение приема новых членов ВКП(б).

Методы работы, приведшие кинематографию к нынешнему состоянию, укоренились глубоко. Перед партийными организациями стоит задача, в связи с большой работой, предстоящей при отборе и приеме людей в партию развить конкретную, практическую борьбу со всеми теми недостатками, какие характерны для нашего кинопроизводства, и **действительно** мобилизовать людей на эту борьбу в первую очередь. В нашей кинематографии таятся огромные неиспользованные резервы: в нашей кинематографии огромны простои производства, в частности режиссеров, в нашей кинематографии, неплохо оснащенной, техника слабо используется, в нашей кинематографии плохо работают с кадрами и плохо выдвигают кадры. В нашей кинематографии плохо руководят техникой — производством и кадрами — людьми. Вопросы оздоровления в основе упираются таким образом в вопросы о кадрах — **все дело в людях.** Прием в партию требует отбора людей и учета их качества. Ни для кого не секрет, что изучение людей и их большевистская проверка на практике на работе, в наших киноорганизациях и киностудиях не поставлена на надлежащую высоту. Еще немало подвизается вокруг кино всякого рода случайных людей, еще имеется у киноработников несомненно значительная засоренность рядов. Поэтому указание, требующее особой внимательности и бдительности при приеме в партию, для кинорганизаций чрезвычайно важна. «Возобновляя прием новых членов в партию, партийная организация обязана помнить, что враждебные элементы и впредь будут пытаться проникать в ряды ВКП(б). Задача каждой партийной организации заключается в том, чтобы, всемерно повышая большевистскую бдительность, высоко держать знамя Ленинской партии и гарантировать партию от проникновения в ее ряды чуждых, враждебных и случайных элементов».

Никакой кампанейщины при приеме в партию, никакого приема «валом», никакой шумихи — диференцированный подход, зрелая и глубокая оценка людей, строгий индивидуальный отбор — вот важнейшие условия выполнения задач, поставленных перед партийными организациями в связи с возобновлением приема Ни в коем случае не забывать указания В. И. Ленина: «Лучше, чтобы десять работающих не называли себя членами партии (действительные работники за чинами не гонятся!), чем, чтобы один болтающий имел право и возможность быть членом партии».

Прием в партию должен укрепить наши партийные организации, превратить их в подлинные боевые штабы борьбы за ликвидацию прорыва, должен помочь изжить бюрократизм и все многочисленные болезни нашей кинематографии.

Только в том случае, если партийные организации сумеют извлечь все уроки из проверки и обмена партийных документов, из последних сигналов «Правды» и из печальных итогов своей работы в первых трех кварталах — предстоящее возобновление приема новых членов в ВКП(б) поможет в результате укреплению нашей кинематографии и преодолению позорного отставания.

МОСФИЛЬМ ОБСУЖДАЕТ СТАТЬИ «ПРАВДЫ»

17 и 20 октября на заседании парткома с активом киностудии Мосфильм обсуждались вопросы об отставании кинопромышленности, поднятые за последнее время в «Правде». Врид. директора студии т. Соколовская и секретарь парткома т. Ильина в своих выступлениях отметили, что парторганизация Мосфильма и весь коллектив студии **недостаточно активизировались на выполнении задач, стоящих перед советской кинематографией.** Далеко еще не разрешены вопросы правильной организации производственного процесса. Новая структура не дает должного эффекта из-за частых реорганизаций. Не налажены правильные взаимоотношения между отдельными частями производства, нуждается в проверке методика планирования. Хромает производственная дисциплина. Нуждаются в улучшении и взаимоотношения между студией и ГУК. Практикуя в руководстве студией вмешательство в разные мелочи, ГУК вместе с тем до сих пор не обеспечил организационно-хозяйственного контроля.

Выступившие в прениях товарищи вскрыли недостатки в работе отдельных цехов студии. Неудовлетворительно поставлено руководство технической базой. Отсюда — плохое использование, недостаточное освоение импортной аппаратуры. Своевременный выпуск кинокартин особенно зависит сейчас от четкой работы цеха звукотехники. Между тем, цех этот работает крайне неудовлетворительно. Нет руководства инженерно-техническими работниками. Плохое планирование имеет место не только в студии, но и в самом ГУК'е.

Заместитель начальника ГУК тов. Усиевич в своем выступлении указал, что решение ЦК обязало кинопромышленность резко улучшить качество выпускаемых картин. ГУК усилил повседневное оперативное руководство студиями, главным образом, периферийными. Однако, существующее сейчас положение и указанные здесь недостатки в области планирования, организации труда, руководства технической базой и т. д свидетельствуют о том, что парторганизации ГУК и Мосфильма недостаточно мобилизовались на выполнение решений ЦК.

Товарищи Усиевич и Соколовская поставили перед партактивом ряд задач по выполнению плана текущего года, в круг которых входит: правильная организация труда, усиление ответственности за планирование, уточнение системы сдельной оплаты труда, обмен опытом между отдельными студиями, в частности, между Мосфильмом и Ленфильмом, правильное разрешение актерской проблемы и использование молодых кадров, устранение недостатков в работе сценарного отдела и усиление массовой работы. Тов. Усиевич указал, что уже решен вопрос об изменении методов руководства технической базой и высказался за выдвинутое предложение о созыве конференции по техническим вопросам.

Партийная организация должна по-настоящему возглавить борьбу за выполнение решений ЦК и, конкретно, за выпуск в текущем году 8 картин. Парткому поручено, на основе высказываний и внесенных предложений выработать мероприятия по обеспечению выполнения плана 1936 г.

К сожалению, на заседании не был в достаточной мере затронут такой важный вопрос, как работа с творческими кадрами.

В.

К VIII С'ЕЗДУ СОВЕТОВ

МОСТЕХФИЛЬМ — ЛЕНТЕХФИЛЬМ

В порядке подготовки к VIII Всесоюзному чрезвычайному с'езду советов коллектив сотрудников Мостехфильм на общем собрании постановил вызвать на социалистическое соревнование сотрудников ленинградской студии Союзтехфильм. Треугольнику студии поручено срочно разработать показатели соревнования.

Обсуждение Конституции проведено неудовлетворительно

ЛЕНИНГРАД. **(От наш. корр.).** Сразу после появления заметок в газете «Кино» фабком студии Ленфильм горячо взялся за исправление допущенных ранее ошибок и начал проводить в цехах обсуждение проекта новой Конституции. В течение сентября было проведено семь собраний в пяти цехах (электроцех, механический, кинолаборатория и др.). Однако, эти собрания были плохо организованы. В кинолаборатории, например, из 40 работающих на собрании присутствовало 11, в цехе обслуживания актеров — из 75 только 39.

До сих пор от всех работающих в студии поступило только пять дополнений к проекту Конституции: предложено исправить ст. 131 указанием, что за преступно-халатное отношение к социалистической собственности виновные должны нести ответственность наравне с расхитителями, в ст. 132 — из'ять слово «повинность» как несоответствующее отношению граждан Союза к Красной армии. Поступили предложения продлить срок, на который избирается Верховный совет, до пяти лет, ввести в Конституцию пункт о выдаче бесплатно лекарств из аптек по рецептам врачей и выдаче в школах детям всех учебников.

До сих пор Конституция не обсуждена творческими работниками Ленфильм.

ОТЧЕТ ДЕПУТАТА

19 октября работники подсобных цехов студии Мосфильм собрались заслушать отчет своего депутата в Киевский райсовет, председателя депутатской группы т. Жаренкова. Большая часть наказов избирателей осталась нереализованной, главным образом потому, что депутаты тт. Рошаль, Медведкин, Шишков и Маркин своих депутатских обязанностей не выполняли.

Депутатская группа Мосфильма была организована в декабре 1934 года. В течение 1935 года депутаты работали неплохо. Поручения совета и депутатской группы неоднократно выполнял тов. Рошаль и другие. Но в текущем году, после начала работы над «Зорями Парижа» и «Чудесницей» прекратили депутатскую деятельность тт. Рошаль и Медведкин. Дирекция студии и фабком не оказывали никакой помощи депутатской группе. Так например, партком ни разу не заслушал депутатскую группу. Активист депутатской группы тов. Елоян рассказал на собрании, с каким трудом ему пришлось добиваться у зам. директора Мосфильм тов. Сливкина помощи в организации ликбеза.

При этих обстоятельствах неудивительно, что за 2 года депутатская группа Мосфильм впервые лишь теперь отчитывается перед избирателями. Неудивительно также, что многие пункты наказа, как например, благоустройство жилищ рабочих, трамвайное сообщение, парикмахерская, улучшение работы столовой и т. д. остаются нереализованными.

Почти никакого внимания не уделяла работе депутатской группы и многотиражная газета Мосфильм «За большевистский фильм».

Рабочие подсобных цехов Мосфильм признали работу депутатской группы неудовлетворительной. Особо собрание поставило вопрос о депутатах Рошале и Медведкине, не оправдавших доверия избирателей и почетного звания депутата.

Депутатской группе собрание поручило усилить свою работу с тем, чтобы выполнить к VIII С'езду все пункты наказа.

НАШИ ОБЯЗАТЕЛЬСТВА

Об'единение по выпуску фильмов вузовской тематики (директор Потиевский) студии Мостехфильм обязалось выполнить план 1936 года к открытию VIII чрезвычайного С'езда Советов, — за месяц раньше планового срока.

Об'единение показывает пример четкой и организованной работы. По годовому плану оно должно выпустить 35 названий фильмов (10,7 полнометражных единиц). На 13 октября уже сдано 25 названий фильмов (8,23 полнометражных единиц). Из 10 оставшихся фильмов по шести уже закончены с'емки.

В студии «Мосфильм» режиссер-монтажер Е. Ладыженская с бригадой монтажниц взяли обязательство к VIII С'езду Советов — выполнить монтажные работы по картине «Зори Парижа» на десять дней раньше срока. Бригада вызвала на соревнование работников, проводящих монтаж картин «Тринадцать» и «Последняя ночь».

17 октября в студии Союздетфильм состоялось производственное совещание в постановочном цехе в связи с подготовкой к VIII С'езду Советов. Оно прошло с большой активностью. Рабочие-постановщики приняли на себя ряд конкретных обязательств, в частности — добиться повышения производительности цеха на 50 проц и вызвали на соревнование строителей.

Состоялось и общее собрание творческих и технических работников, посвященное обсуждению сталинской Конституции. С докладом о проекте Конституции выступил секретарь парткома тов. Назаров. Тт. Авитисов, Серно и Набилкин выступили в прениях.

Депутат от студии в райсовет тов Брянцев рассказал собравшимся о своей работе в секции культуры.

Собрание постановило вызвать на социалистическое соревнование одесскую и бакинскую киностудии.

ПРЕКРАТИТЬ ФАШИСТСКУЮ ИНТЕРВЕНЦИЮ В ИСПАНИИ!

ПИСЬМО тов. СТАЛИНА ВЫРАЖАЕТ ЧУВСТВА ВСЕГО НАРОДА

— Заявление советского правительства, — говорится в резолюции, принятой на митинге в студии Мосфильм, — еще раз демонстрирует перед всем миром нашу неуклонную борьбу против поджигателей войны. Приветствие товарища **Сталина** ЦК испанской коммунистической партии является приветствием всего советского народа. Оно выразило нашу волю, наши чувства.

Заклятые враги человечества, фашистские псы не прекращают своей подлой и преступной деятельности, снабжая оружием испанских мятежников. Мы требуем положить конец фашистской интервенции.

Мы просим наше правительство твердо настаивать на выполнении соглашения о невмешательстве, а в противном случае на том, чтобы дать законному испанскому правительству возможность приобретать для своей защиты средства обороны.

Долой кровавую интервенцию фашистов в Испании!

Да здравствует героическая борьба испанского народа!

В СТУДИИ СОЮЗДЕТМУЛЬТФИЛЬМ

В студии Союздетмультфильм состоялся митинг, посвященный событиям в Испании. В принятой резолюции сотрудники студии говорят: «Мы приветствуем решительное заявление нашего правительства о прекращении фашистской интервенции в Испании и в эти тяжелые для испанского народа дни обязуемся помогать ему до полной победы над фашистами».

На митинге принято решение ежемесячно отчислять один процент заработка в пользу семей героических бойцов Испании.

ДЛЯ ЖЕНЩИН И ДЕТЕЙ ГЕРОИЧЕСКОЙ ИСПАНИИ

Мы, бригада работников кинолаборатории студии Мостехфильм, внимательно следим за героической борьбой трудящихся Испании против кровавых фашистских банд мятежников. Мы не можем оставаться равнодушными, не можем молчать, когда решается судьба испанского народа. В знак глубокой братской солидарности с нашими испанскими братьями мы отчислили четверть дневного заработка на продовольственную помощь детям и женщинам героической Испании и дополнительно вносим 1.043 руб. от специальных работ особой бригады.

Просим ЦК союза передать испанским трудящимся нашу беспредельную братскую любовь и заботу о них.

По поручению бригады
бригадир **Разживин,** парторг **Иванов,** профорг **Лядов.**

По инициативе контролера негатива Мостехфильм т. **Разживина** в лаборатории об'явили о записи желающих вступить в особую бригаду, чтобы отработать в свободное время несколько часов в пользу детей и женщин героической Испании. Быстро записалось 15 человек проявщиков, фиксажистов, сушильщиков и т. д. Желающих было больше чем требовалось для производственного процесса.

Бригада отработала 6 часов. Работали с энтузиазмом. По проявке и наметке за четыре с половиной часа сделали то, что обычно выполняется в течение семи часов. Бригада заработала 1.043 руб. 28 коп., которые внесла на текущий счет № 150.001.

После этого была организована вторая бригада из 9 чел., которая заработала 1.000 рублей.

ХРОНИКА СБОРА

Рабочие и работницы, инженеры и техники, служащие поливного, эмульсионного и механического цехов пленочной фабрики № 5 вносят в фонд помощи женщинам и детям Испании дневной заработок.

В помощь детям и матерям героической Испании по всей киносети Советского Союза сейчас собрано и переведено на текущий счет № 150.001 110.600 рублей. По Ленинграду собрано 18 тысяч. Одессе — 15 тысяч; Москве и Московской области — 48.800. Сбор продолжается.

★ Композитор Николай Крюков вносит в фонд помощи детям и женщинам Испании 300 рублей.

★ Артистка Р. Есипова вносит дополнительно 100 рублей в пользу героических женщин революционной Испании.

★ Монтажницы студии Мосфильм тт. Тобак, Чекан, Полевшакова и Жаворонкова решили ежемесячно отчислять от своей зарплаты полудневный заработок до полной победы правительственных войск над фашистами.

★ Артистка Ленфильма Тамара Макарова внесла 100 рублей в фонд помощи трудящимся Испании.

«К СОБЫТИЯМ В ИСПАНИИ» №№ 7 и 8

В Московской студии кинохроники режиссер И. Копалин заканчивает работу над седьмым и восьмым выпусками «К событиям в Испании». В этих журналах засняты, в частности, беженцы, формирование Пятого коммунистического полка, эвакуация детей из Мадрида в Валенсию, прибытие в Аликанте советского парохода «Нева», встреча работницами табачной фабрики в Аликанте капитана «Невы» — т. Кореневского.



Каталонские части народной милиции, прибывшие в Мадрид для подкрепления фронта и привезшие с собой значительное количество боеприпасов. Фото Союзфото



О юношеских годах великого русского поэта А. С. Пушкина снимают сейчас картину режиссер А. Народицкий, операторы А. Сигаев и М. Дубко в студии Ленфильм по сценарию М. Слонимского. На фото — рабочий момент во время с'емок в Детском селе.

КИНЕМАТОГРАФИЯ К ПУШКИНСКИМ ДНЯМ

Фильмы выпустить в срок

ЛЕНИНГРАД. **(От наш. корр.).** Об'единенное заседание президиумов Леноблисполкома и Ленсовета утвердило решение Пушкинского комитета о подготовке к юбилею великого русского поэта. В частности в этом решении есть пункт, обязывающий Ленфильм выпустить не позднее 15 января фильмы «Юность поэта» и «Путешествие в Арзрум».

Картина «Юность поэта» значительно отстает от плана потому, что в с'емочной группе плохо организован труд, что режиссер А. Народицкий очень медленно работает. Вот факты. По генеральному плану для с'емок летней натуры было запланировано 33 с'емочных дня. В течение июля — сентября в Ленинграде и Детском селе (где велись с'емки) было отмечено 55 солнечных дней. В эти дни было снято 220 кадров, а нужно было заснять 258. Как же это случилось? Оказывается, что режиссер, не будучи уверен в том, что и как нужно снимать, страхуя себя от возможной неудачи, снимает бесчисленное количество дублей, простейшие кадры снимаются по 12—15 раз. Так, кадр № 46 имеет 12 дублей, на него израсходовано 110 метров пленки, кадры № 117—14, № 119—15 дублей. Даже такой простой, неигровой кадр, как, например, «флаги вьются»... снимается режиссером... **шесть** раз!

За все время с'емок летней натуры фильма «Юность поэта» зарегистрировано только два дня срыва по вине технической базы. План не выполнен почти исключительно из-за неорганизованности режиссерской работы, из-за нечеткой организации труда с'емочного коллектива.

Готовность фильма по сводке на 11 октября равна 42 проц. Сейчас идут с'емки в павильоне. Темпы, взятые коллективом в первые дни с'емок в ателье, значительно выше, нежели на натуре. Как заявил нашему корреспонденту зам. директора киностудии Ленфильм т. А. Минкин, руководство студии принимает все меры к тому, чтобы обеспечить своевременный выпуск фильма «Юность поэта» на экраны.

Значительно сложнее обстоит дело с «Путешествием в Арзрум». Картина готова всего на 35,8 проц. Коллектив продолжает еще снимать натуру на Кавказе. По имеющимся сведениям, придется перевести в павильон «майдан» — сложный натурный эпизод. Руководство киностудии затрудняется сейчас до возвращения коллектива из экспедиции дать точный ответ на вопрос — выйдет ли «Путешествие в Арзрум» к сроку.

Однако нам кажется, остающийся до юбилея срок — три с половиной месяца — достаточен для того, чтобы, организовав работу четко и планово, выпустить и эту картину к юбилею.

Кинохроника к пушкинской годовщине

К столетию со дня смерти А. С. Пушкина московская студия кинохроники готовит три фильма.

Идея первого фильма — «К нему не зарастет народная тропа». В этом фильме будет показана любовь советского народа к великому поэту.

Второй фильм будет посвящен показу мест, где Пушкин жил и творил. Будут засняты село Михайловское с его окрестностями (прекрасные пейзажи любимого Пушкиным парка, вековой дуб, домик няни Арины Пантелеевны и др.), Большое Болдино, пушкинские места в Ленинграде и Москве, село Каменка (парк, грот, зеленые мельницы, где собирались декабристы).

Третий фильм отразит проведение народного празднования 100-летнего юбилея любимого поэта. С'емки этого фильма будут вестись в различных местах Советского Союза.

Работа над фильмами к пушкинскому юбилею поручена режиссеру Н. Соловьеву.

Наряду с этим Союзкинохроника будет освещать подготовку к юбилею в своих периодических изданиях — «Союзкиножурнале», «Соцдеревне», «Пионерии». В них войдут сюжеты: работа по реставрации пушкинских мест, изготовление памятников Пушкину, работа по отображению образа Пушкина и героев его произведений в изобразительном искусстве. Кроме того, будут засняты наиболее интересные подготовительные мероприятия к юбилею на заводах и в колхозах.

Экранизировать «Моцарт и Сальери»

Каждый раз с новым чувством большого трепета я вчитываюсь в текст пушкинского «Моцарт и Сальери». Я глубоко убежден, что в этой вещи наиболее полно, насыщенно и красочно выражена прекрасная манера работы Пушкина со словом.

Следует обязательно сделать звуковой фильм «Моцарт и Сальери». При этом надо учесть, что добавлять к тексту ничего нельзя. Действие этого сюжета следует так развернуть, чтобы игра, жест, слово оказались на высоте пушкинского текста. До зрителя должны быть донесены сосредоточенность каждого слова, каждой паузы, весь музыкальный характер речи. Не думаю, чтобы это можно было сделать в театре. «Моцарт и Сальери» нужно увековечить на кинопленке. Это будет превосходная пропаганда пушкинского слова.

Я бы очень хотел сам к пушкинскому юбилею сделать такую картину, если работа над «Самым счастливым» это позволит.

В. ПУДОВКИН.

Письмо из Мадрида

Дорогие друзья *), каждая строчка с далекой родины (а мы сейчас особенно остро ощутили значение великого слова «родина») для нас нужна, дорога. Учтите, что каждое письмо, отправляемое воздушной почтой, через семь дней приходит в Мадрид Пишите.

Мы послали уже довольно много материалов и очень мало знаем о том, как этот материал смотрится в Москве, какие эмоции вызывает у зрителя, как вы, товарищи операторы, оцениваете нашу работу с точки зрения тематики, техники построения сюжетов и т. д. Промахи в нашей работе неизбежны. Материалы осваиваются нами в процессе с'емки. Даже в Москве мы деремся за право оператора подготовить, изучить до с'емки снимаемый об'ект. А здесь — пришел, увидел, снял.

Незнание языка, новизна материала, его обилие — очень затрудняют ориентировку в этой новой для нас обстановке. Мы уже не говорим об опасности, которой на боевой с'емке подвергаешься ежеминутно. Нет покоя и ночью: вчера бомбили Мадрид. Всю ночь выли сирены, трещали зенитные пулеметы и на небе скрещивались, бегали, шарили лучи прожекторов.

Упорно осваиваем испанский язык Первая фраза, которую мы научили,— «но мира ля макина» (не смотрите в аппарат»!). Этот стон на испанском языке проходит красной нитью через всю нашу работу. Испанцы любят сниматься и даже под пулями прихорашиваются и игриво подмигивают оператору.

Бывают и тяжелые минуты в работе. На-днях Кармен снял мастерскую, в которой девушки шьют обмундирование для фронта. Когда переводчица об'явила, что это — советский оператор, началась бурная овация по адресу Советского Союза. Пятьдесят девушек окружили Кармена и по очереди наперебой обнимали и целовали его. Целовали и старушки...

Пассионария подарила нам с Борисом по зажигалке. Жизнь в Мадриде строго регламентирована—в одиннадцать вечера город погружается во мрак: все кино и театры закрыты. Если оставишь в комнате свет, на улице раздается выстрел и в стекле окна возникает маленькая дырочка. В дословном переводе с испанского это означает «будьте добры, если вас это не затруднит, погасите, пожалуйста, лампочку...»

В целом мы невероятно увлечены работой. Горим, гордимся оказанным нам доверием и все силы прилагаем, чтобы это доверие оправдать, — не уронить марки советского киножурналиста, попавшего в гущу событий, которые войдут в историю.

РИМА. БОРИС.

МАДРИД, 4 октября.

*) Письмо операторов Р. Кармена и В. Макасеева товарищам — работникам Московской студии Союзкинохроники.



Дети играют в свою любимую игру — «Чапаева». Кадр из детской картины «Концерт Бетховена». Картина снимается режиссером В. Шмитгофом и М. Гавронским в студии Белгоскино по сценарию Б. Пхор. Впереди «Чапаев» — сын машиниста Владик в исполнении Бориса Васильева. За ним «Фурманов» — пионер-вожатая Женя (арт. Людмила Шибанина). Рядом — бойкий и веселый «ординарец Петька» — пионер Янко, роль которого исполняет 11-летний Марик Тайманов.

ПРОЦЕСС БЫВШИХ РАБОТНИКОВ ВОСТОКФИЛЬМ

Семь дней прошло с тех пор, как перед советским судом предстали бывш. руководители Востокфильма. Суд, удовлетворив ходатайство подсудимого Атарбекова о слушании дела в его отсутствие, посвятил судебное заседание 16 и 17 октября допросу г. Марьямова. 19 октября, после показаний главного бухгалтера Дунайца, начался допрос свидетелей.

Постепенно суд срывает с Марьямова маску. И все яснее всплывает нечистоплотный образ авантюриста, присосавшегося, готового на любой подлый и подленький обман ради личной выгоды. На суде Марьямов не производит впечатления человека, осознавшего всю степень своего морального падения. Наоборот — это скорее бойкий молодой человек, явившийся с докладом на совещание и уверенный в успехе своего выступления.

На протяжении нескольких дней беспощадного разоблачения он виляет и отрицает до тех пор, пока его не уличают стенограммы и документы. Но даже и тогда Марьямов, обладающий отличной памятью, ссылается на свою забывчивость. Он не из тех, кто помнит: «если записано, то — да, если не записано, значит — нет». Так он успел «забыть», кем был его отец, оказавшийся в прошлом крупным нефтепромышленником.

Но когда нужно было для карьеры этот Хлестаков с апломбом сообщал, что его отец работает торгпредом во Франции. Потеряв комсомольский билет и фактически выбыв из рядов комсомола, Марьямов в течение долгих месяцев обманывал партийные организации, выдавая себя за комсомольца и члена партии; посещал все закрытые партсобрания и даже ухитрялся пробираться на конгрессы Коминтерна и КИМ. На вопрос защитника тов. Оцепа, с какой целью он выдавал себя за члена партии, он отказался отвечать.

В Востокфильме он, совместно с писателем Паустовским, «написал» сценарий «Колхида». Как выяснилось из свидетельских показаний Паустовского, он переоформил Марьямову всю, так называемую, «деловую часть» работы: Паустовский писал, Марьямов «подбрасывал мысли» и, главным образом, занимался коммерческой, обманув к тому же Паустовского.

На этот сценарий был заключен договор с Госкинопромом Грузии. Не расторгнув договора и не вернув аванса, Марьямов заключил на тот же сценарий договор с Мосфильмом, где, конечно, также получил аванс. После длительных споров, сценарий остался за Госкинопромом Грузии и все же до сих пор Марьямов Мосфильму полученного аванса не вернул.

В процессе расследования этого дела выяснилось, что договор с авторами «Колхиды» в третьей студии Мосфильма подписал... Марьямов, занимавший в то время пост директора студии. Иными словами, Марьямов сам с собой заключил договор, упомянув в документе только имя своего соавтора Паустовского. Суд постановил выделить это дело и возбудить против Марьямова уголовное преследование по статье 109—использование служебного положения.

И вот такого рода «помощника» избрал себе Атарбеков, лично пригласивший Марьямова на работу. В Востокфильме Марьямов быстро сошелся с Атарбековым и, хотя они часто ссорились, но это были «семейные раздоры», ибо оба отлично понимали друг друга.

Марьямов утверждает, что с первой минуты прихода в Востокфильм ему были ясны все дефекты проделанной до него работы и он взялся за это дело только из «патриотизма», из любви к Востокфильму. Надо полагать, что столь нежно возлюбив Востокфильм, Марьямов хотя бы представлял себе основные задачи организации; но он ничего решительно не сделал ни для воспитания национальных кадров, ни для подбора сценариев на национальные темы. Привлечение к работе национальных писателей и актеров не практиковалось. Свои выезды на «места» Марьямов ограничивал Ялтой и Ленинградом. Для сценариев обычно брались общие темы и сюжеты, национальные только по географическим названиям и именам действующих лиц.

Совершенно безответственно подбирались кадры режиссеров. Непроверенному, малоопытному режиссеру Галаджеву была поручена ответственная постановка фильма «Летчики». Галаджев с согласия руководителей Востокфильм «экспериментировал». Приступив к работе, Галаджев разочаровался в диалогах сценария. Сценаристы Гребнер, Винников и Бабель, привлеченные для работы над этим сценарием, не сумели угодить взыскательному вкусу Галаджева. Его капризы обошлись Востокфильму в 150 тысяч рублей.

Работа Галаджева над «Летчиками» была в декабре 1934 г. прервана, несмотря на это в январе руководитель Востокфильм рапортует правительству, что через 4 месяца фильм будет закончен. Это была заведомая ложь. В тематическом плане, поданном на утверждение правительству, для того же Галаджева планировали еще четыре картины. Но это мало беспокоило Марьямова. Он отлично знал, что тематический план — фикция, ибо сценариев, упоминавшихся в плане, в портфеле не было. В плане на 1934 г. сценарии на национальном материале «Фонтан слез» пришлось заменить «Рекордом», а «Партизан» — «Летчиками». Кроме того, имея всего семь производственных групп и пять картин в виде переходящего остатка, Марьямов планировал выпуск девяти новых картин. И под этот дутый план руководство Востокфильма получало от правительства денежные ассигнования, которые тратились на незаслуженные премии, оплату негодных или несуществующих сценариев и производственные простои. Под крылышком Атарбекова в Востокфильме приютилась целая группа склочников, подхалимов, врагов и мошенников. Троцкист Куницын подвизался в роли юрисконсульта. Поэтому весь аппарат треста оказался засорен различными проходимцами.

Главный бухгалтер Дунаец покрывал все растраты и злоупотребления Атарбекова и Марьямова.

Давая показания суду, Дунаец прикидывается незнайкой: «Ему предлагали платить, он и платил» и т. п. Режиссеру Черникову за непринятый сценарий «Метро» выдали две тысячи. Оператору Блюму (работавшему «на местах») за несуществующую экономию по с'емке «Арктики» была выдана премия. Секретарь парткома Горовцев в качестве поощрения, под сомнительным предлогом соавторства, получил три тысячи рублей. Не был обойден и сам Дунаец,—это выразилось в общей сложности в сумме около четырех тысяч рублей. «Эти деньги жгли мне руки», — заявляет Дунаец, тем не менее от них он не отказывался.

О круговой поруке в Востокфильме красноречиво говорят свидетельские показания. Марьямов, не выносивший критики, окружал себя только подхалимами.

То, что руководители Востокфильма, подобные Марьямову, могли в течение нескольких лет вершить в советской кинематографии свои грязные «делишки», сигнализирует о явном неблагополучии в деле оперативного руководства кинематографией — о порочной системе: людей не знали, работу не проверяли, делом не интересовались. Это видно уже и сейчас из хода процесса.

При настоящем руководстве невозможны были бы такие злоупотребления и вопиющие безобразия, какие вскрыты судом. Подсудимый Марьямов не без основания много раз ссылается на практику и систему работы в кинематографии, порождавшую бесконтрольность.

✻

21 октября суд допросил свидетелей: драматурга Шкловского, заместителя директора студии Мосфильм Е. Соколовскую и операторов бывш. Востокфильма т. Тимофеева и т. Кутуб-Заде.

Фотопромышленность в прорыве

Фотопромышленность, из'ятая недавно из ведения ГУК (ФОХКТ) и переданная Союзфото, вступила в IV квартал с отрицательными показателями.

Девятимесячный план выполнен 1-й фотопластиночной фабрикой на 99,1 проц., а 2-й фабрикой пластинок — на 89 проц. Фотобумажная фабрика № 4 выполнила план трех кварталов лишь на 58,4 проц. Лишь фабрика фотохимикалий № 3 выполнила к 1 октября с. г. план на 113 проц. Это — количественный результат, который сводится на-нет качественными показателями. (О том же каким «способом» результат достигнут на фабрике № 3, речь будет ниже).

Одним из весьма важных показателей, несомненно, является движение рабочей силы на фабриках. Текучесть рабочей силы на 1-й фотопластиночной фабрике выразилась за 8 месяцев в 65,5 проц., а на 2-й фабрике пластинок—в 87,9 проц. На этой фабрике было вновь принято 277 рабочих и уволено 196 рабочих!

На фабрике фотохимикалий (№ 3) текучесть рабочей силы несколько меньше, но тоже весьма внушительна — 45,1 проц. На фотобумажной фабрике (№ 4) было принято 153 рабочих и уволено 111 за 8 месяцев, т. е. текучесть составила 43 проц.

Как видим, фабрики фотопромышленности являются «проходным двором».

Случайно это? Конечно, нет! О закреплении рабочих на фабриках никто не думает. Никто ничего для этого не делает. В основном фабрика обслуживается женщинами. Между тем никто не занимается всерьез их бытовыми условиями (организацией яслей и пр.). На низком уровне находится техучеба на предприятиях, не налажено повышение квалификации рабочих. Даже обслуживание рабочих дешевыми, удобными буфетами не обеспечено.

Другим важным показателем является организация производства рабочего места и т. п. На фабриках грязь, неблагоустроенность. На фабрике фотопластинок № 2 (директор т. Канья), например, в важнейшем цехе, где находится эмульсия и требуется особая чистота, гниет застоявшаяся вода... На этой фабрике за 9 месяцев была лишь один раз произведена дезинфекция. Между тем цехи фабрики должны дезинфицироваться хотя бы 2 раза в пятидневку!

Удивительно ли, что брак на фабрике № 2 достиг в III квартале 17,3 проц., а в среднем за 8 месяцев — 10,5 проц.? Брак на 1-й фабрике фотопластинок (директор т. Шестаков) составил за 8 месяцев 8 проц., а в III квартале — 14,1 проц.

Это, так сказать, «официальные» данные о внутрифабричном браке. Эти данные не учитывают брак, обнаруживаемый уже потребителем. Несомненно, что и этот последний брак также достаточно высок. Правда, руководство фабрик очень охотно прибегает к излюбленной ссылке на отсутствие «обилия» рекламаций. Эта ссылка ничего не стоит, если учесть, во-первых, что массовый потребитель (фотолюбитель) продукции фабрик редко прибегает к рекламациям, во вторых, что Союзфото только теперь начинает заниматься учетом рекламаций торгующих организаций.

Характерно, что фотопластиночные фабрики были остановлены летом на 2 месяца на текущий ремонт, но «не догадались» отремонтировать вагонетки. Последние же имеют 70-процентную изношенность и способствуют резкому росту брака (слипание пластинок, когда последние ставят в вагонетку с поливной машины; бой пластинок из-за тряски вагонеток при движении и пр.).

Большой брак дополняется еще выпуском продукции не в том ассортименте, который диктуется как планом, так и потребительским спросом. Фабрика № 3 фотохимикалий, «выполнившая», как мы указывали, план на 113 проц., достигла такого «успеха» за счет своеобразной «игры» с ассортиментом. Ассортимент этой фабрики (по плану) составляет почти 60 названий различных фотохимикалий для фотографии. Руководство же фабрики (б. директор т. Гаврилов и технический директор т. Иванов) придумало простой и легкий способ «выполнять и перевыполнять» ежемесячно план: оно брало с химзаводов готовые сульфит и гипсульфит, а также достаточное количество щелочи и расфасовывало их мелкими порциями. По сложным же химикалиям и жидким проявителям ничего не делалось, план не выполнялся. Эта «хитрая механика» практиковалась очень долго и была разоблачена лишь в сентябре.

Приведенные выше показатели, естественно, не могли не отразиться и на себестоимости продукции. В среднем по четырем фабрикам Союзфото себестоимость оказалась завышенной на 2,9 проц., а по отдельным фабрикам и значительно больше: по фабрике № 1 — на 4,3 проц., по фабрике № 2 — на 8,1 проц., по производству картона — на 4,7 проц. Правда, при этом следует учесть роль некоторого (против плана) повышения цен на сырье. Однако брак, текучесть рабочей силы, невыполнение плана и пр. сыграли немалую роль в таком повышении себестоимости.

Следует отметить, что на фабриках насчитывается немало стахановцев, перевыполняющих новые нормы, утвержденные на отраслевых конференциях. Так, на фабрике № 1 новые нормы перевыполняются стахановцами на 15—70 проц., а на фабрике № 2 — на 20—60 проц. Но к сожалению, результаты их усилий «нейтрализуются» всеми приведенными выше неполадками.

Руководству Союзфото и предприятий необходимо срочно сделать все надлежащие выводы, учтя все ошибки, допущенные в работе в течение первых трех кварталов. Позорные прорывы должны быть немедленно ликвидированы. Фабрики могут и должны работать лучше. Они обязаны выполнить годовой план по всем показателям.

П. ВОЛЫНСКИЙ



Петрушка на берегу реки. Кадр из фильма «Приключения Петрушки». Режиссер Исаев, оператор Айзенберг. Производство Одесской студии Украинфильм. Фильм ставится по материалам сказок С. Маршака.

НОВАЯ СИСТЕМА ОПЛАТЫ ТРУДА

Отсутствие такой системы заработной платы, которая стимулировала бы количественное и качественное выполнение плана — одна из причин невыхода картин в срок, чрезмерно затянутого технологического процесса и огромного перерасходования средств. Неудивительно, что студии стараются разработать такую систему оплаты труда, которая материально заинтересовала бы режиссера и с'емочную группу в скорейшем выпуске картин, а, значит, и в удешевлении ее стоимости. Недавно газета «Кино» сообщала об аккордно-сдельной оплате труда, введенной в студии Мосфильм. Студия Союздетфильм также признала необходимым материально заинтересовать творческих работников в выполнении генплана и в свою очередь разработала систему оплаты труда.

Принципы этих систем в студиях Мосфильм и Союздетфильм различны. В то время как на Мосфильм надбавки к основной зарплате могут получать лишь режиссер, ассистент режиссера, администраторы — на Союздетфильм все члены с'емочной группы, кроме режиссера, материально заинтересованы в выполнении плана. На Мосфильм члены с'емочной группы имеют обособленные показатели (правда, иногда они совпадают), а на Союздетфильм для всех членов коллектива одни и те же показатели. В первом случае учет ведется пооб'ектно, а во втором — поэтапно.

Как же построена эта система в студии Союздетфильм? Несомненное ее достоинство — простота. С'емочная группа имеет свой генплан. В нем четко разделен весь технологический процесс на четыре этапа — подготовительный, с'емочный на натуре, с'емочный в павильоне и последний, куда входят монтаж, тонировка и сдача. При выполнении плана определенного этапа все члены с'емочной группы получают зарплату из расчета календарных дней, предусмотренных на данный этап.

При условии окончания того или иного этапа на десять и менее дней раньше срока, обусловленного генпланом, за каждый из этих дней зарплата выдается в двойном размере. За каждые последующие пять дней сверх десяти — в тройном. И, наконец, за каждые последующие дни сверх пятнадцати — в пятикратном. Естественно, что при такой системе заработной платы каждый работник с'емочной группы заинтересован в скорейшем и досрочном выполнении плана.

Надбавка к основной зарплате за сокращение сроков выдается лишь при условии соблюдения смет по расходам средств и пленки.

Режиссер не получает надбавок за сокращение сроков того или иного этапа. Руководство Союздетфильм совершенно правильно поступает, не устанавливая надбавки режиссеру за сокращение сроков производства картины, пока не выяснено качество готового произведения. С режиссером заключается особый договор. По генплану, допустим, картина должна быть сделана за шесть месяцев. Если картина сдается на месяц раньше, то режиссер получает сверх зарплаты надбавку в 3 тысячи рублей, если на полтора месяца раньше — 5 тыс. руб. на два месяца — 7 тысяч рублей и т. д.

В случае если группа, работая над тем или иным этапом, опаздывает на несколько дней, то за каждый из них работники группы получают соответственно меньше, но не менее 75 проц. своего оклада. Таким образом, если какая-либо группа будет снимать павильон вместо 50 дней — 70 дней, то она за последние 20 дней получит только ¾ своего оклада. Режиссера это не касается. Он обязан сделать картину в 6 месяцев, а за лишние месяцы он не получает денег.

Исходя из этого принципа, две с'емочные группы студии Союздетфильм по картинам «Остров сокровищ» и «Ущелье Аламасов» приступили к работе. Приняты обязательства по встречному плану. Группа картины «Остров сокровищ» обязалась по своему встречному плану осуществить с'емки натуры в 41 день вместо 51 по генплану, с'емки павильона — в 55 дней вместо 71, сделать монтаж, тонировку и провести сдачу в 17 дней. Всего группа намерена сэкономить 50 календарных дней, т. е. более полутора месяцев.

Как же отразится на зарплате сокращение сроков производства картины «Остров сокровищ»? При выполнении встречного плана главный администратор группы Дембицкий получит надбавку к своей основной зарплате за все четыре этапа примерно три с половиной тысячи рублей. Это значит, что он в среднем получит двойную зарплату за все время. Ассистент режиссера Войтович, получающая 600 руб., получит за все время работы в этой группе надбавку немного менее 3 тысяч рублей. Если же режиссер В. Вайншток выполнит свое обязательство и сдаст картину на полтора месяца до срока, то надбавка к его зарплате превысит 5 тысяч рублей. Выполнение с'емочной группой картины «Остров сокровищ» своего встречного плана сэкономит 300—400 тысяч рублей по генплану, в то время как расходы по надбавкам не превысят 100 тысяч рублей.

Пока эта система введена в порядке опыта только для двух с'емочных групп. Необходимость материальной заинтересованности творческих работников в выполнении и перевыполнении генплана картин стала очевидной для всех студий. К разработке аналогичной системы оплаты труда приступила и киевская студия.

А. АЗАРИН

ФАКТЫ — УПРЯМАЯ ВЕЩЬ

(В студии Ленфильм)

Производственный план студии Ленфильм из месяца в месяц не выполняется. Ни одна с'емочная группа не укладывается в предусмотренные генпланом сроки.

Львиная доля ответственности за срыв плана в киностудии Ленфильм лежит на художественном руководстве студии и самих с'емочных коллективах.

С января по апрель для картины «Петр I» было выстроено несколько павильонов. Строились они в общей сложности 93 дня, снимались 74 дня. Однако, сверх этого эти павильоны были задержаны с'емочным коллективом еще на 173 дня из-за отсутствия того или иного актера.

Для павильона «токарная» по плану требуется всего 6 с'емочных дней. Фактически же этот павильон занимает площадь ателье в течение 36 дней, так как засл. арт. Тарасова может сниматься только в выходные дни.

Не менее разительны цифры по картине «Тебя любит родина». Павильон «кабинет Кузнецова» снимался 21 день и 26 дней простоял. «Кабинет и приемная Большого» строился 11 дней, снимался 16 дней и простоял 11 дней. «Партком» строился 4 дня, снимался 3, простоял 2 дня. Все это происходит потому, что московские актеры заняты в театре и не могут приезжать в Ленинград по первому вызову киностудии.

✻

До сих пор в производство идут недоработанные сценарии. Бесконечно переделывались во время с'емок сценарии «Вратарь республики», «Тебя любит родина», «Леночка и виноград», «Подруги», «Семеро смелых», «Петр I»... Это приводит к удлинению сроков производства, к тому, что — как заявил недавно режиссер М. Дубсон — вместо одной снимается фактически две с половиной картины. «Леночка и виноград», например, снималась в павильоне вместо 18 смен по плану фактически 37 смен. Коэффициент использовывания негативной пленки вместо обычных 1 : 8, 1 : 10 фактически равнялся по этой картине 1 : 20. Только 5 проц. заснятого материала вошло в ту картину, которую мы видели на экранах!

✻

Одна из основных причин ухудшения работы киностудии Ленфильм— это расхлябанность, отсутствие дисциплины внутри с'емочных коллективов. Опоздания начала с'емок в студии стали обычным явлением. Как правило, если с'емка назначена на 10 часов, то раньше 11 или 12 она фактически не начинается. Отсутствует точная подготовка к с'емкам. Все — даже самое необходимое — выясняется в момент с'емок или за полчаса до этого.

✻

Недавно в Доме кино директор первого художественно-производственного об'единения Ленфильм И. Черняк делал доклад, озаглавленный «Почему я не выполняю план 1936 года». Большинство фактов, приведенных выше, мы почерпнули из его доклада и весьма оживленных прений по нему, которые велись два вечера в Доме кино. Выступали руководители студии, режиссеры, операторы, художники, работники технической базы (Ф. Эрмлер, А. Кацнельсон, М. Дубсон, И. Трауберг, А. Зархи, А. Минкин, И. Махлис, А. Гинцбург, Ю. Брусиловский И. Гиндин и др.).

В прениях были затронуты и другие вопросы например, о работе директоров в ХПО, начальников бригад, планирования с'емочного процесса и т. п. Но в основном все выступавшие говорили, главным образом, именно о недостатках дисциплины и организации труда внутри с'емочной бригады.

АРК. КИН.

Проф. Е. М. ГОЛДОВСКИЙ

Стереоскопическое кино

Идея стереоскопического кинематографа зародилась одновременно с идеей обычного «плоскостного» кинематографа. Люмьер еще 40 лет тому назад занимался этим вопросом, применяя специальное устройство для своего кинопроектора. Что касается стереоскопической фотографии, то стереоскопия, а также анаглифный способ для рассматривания стереоизображений были известны еще, примерно, около 100 лет тому назад.

Работа по получению пластических киноизображений ведется в направлении создания совершенного стереоэффекта и в направлении получения псевдостереоэффекта, при котором лишь улучшается пластичность показываемых на экране предметов.

Что касается полного стереоскопического эффекта, то в настоящее время признано, что он может быть достигнут лишь в результате кинос'емки необходимых предметов двумя с'емочными камерами, оси об'ективов которых находятся на расстоянии (по горизонтам) около 63 мм. Последующее рассматривание обоих изображений ведется таким образом чтобы кадры, снятые левым и правым об'ективами, рассматривались соответственно только левым и правым глазами.

Таким образом с'емка стереофильма не представляет больших затруднений и приводит обычно к получению фильма двойной длины за счет наличия двойного числа кадров. Значительно сложнее обстоит дело с проэкцией. В этой области были предложены самые разнообразные методы, наиболее действенным из которых являлся до последнего времени способ обтюратора, вырез которого проходит перед правым или левым глазом зрителя в тот момент когда на экране проэктируется соответственно «левый» или «правый» снимок.

Сложность системы синхронно работающих обтюраторов привела к поискам более простых устройств, обеспечивающих рассматривание «левого» и «правого» снимков с необходимой синхронностью.

Наиболее простое решение этой задачи было дано изобретателем кинематографа Луи Люмьером. В 1935 году он практически осуществил стереоскопическое кино в таком виде что его можно применить для целей промышленной эксплоатации.

Чтобы не увеличивать длины фильма и сохранить возможность проектирования на обычном типе проектора — Л. Люмьер снимает оба снимка стереопары на площади пленки, отвечающей одному нормальному кадру. При этом оба снимка помещаются повернутыми на 90° сравнительно с обычным расположением кадра.

Для с'емки такого стереофильма Л. Люмьер сконструировал специальную камеру, снабженную двумя об'ективами, расположенными на расстоянии 63 мм. друг от друга и снабженными соответствующей оптической системой, обеспечивающей вышеуказанное расположение снимков стереопары.

Для проекции и рассматривания стереоизображений Люмьер использовал способ Альмейда, предложенный последним для стереофотографии еще в 1858 году. Способ этот известный под именем «анаглифного» заключается в том, что изображения стереопары проэктируются на экран одно (например «левое») через красный другое («правое») через зеленый фильтры. Если перед глазами зрителя поместить очки, стекла которых окрашены в цвета соответствующих изображений, то каждый глаз видит только отвечающие ему кадры, а наложение обоих снимков стереопары создает эффект черно-белых стереоскопических изображений. В классическом методе Альмейда использованы два дополнительных цвета красный и зеленый; однако, применение этих фильтров при длительном рассматривании изображений приводит благодаря разной чувствительности глаз к указанным цветам, к быстрому утомлению зрения. Поэтому очень быстро глаза перестают восстанавливать черно-белое изображение и эффект стереоскопичности исчезает.

В результате четырехлетней работы Люмьеру удалось изготовить фильтры нужных цветов, применение которых вместо красного и зеленого обеспечивает стереоскопию при демонстрации стереоскопических снимков в течение сколь угодно большого промежутка времени. Для проэкции Люмьер использует проэкционный аппарат, в котором пленка движется не в вертикальном, а в горизонтальном направлении, хотя им предусмотрена оптическая система, позволяющая поворачивать каждое изображение стереопары (проэктируемое отдельным об'ективом) на 90° это обеспечивает проэкцию фильмов Люмьера на обычном проэкторе снабженном специальной оптикой.

Так как принцип «Анаглифов» известен очень давно, то Люмьером запатентован не самый принцип стереокино, а способ изготовления фильтров — оптика, поворачивающая изображения на 90°, а также способ расположения обоих изображений стереопары на пленке.

Необходимость в применении очков является большим недостатком способа стереокино, разработанного Люмьером.

Однако подобные наглазные приспособления всегда должны существовать, если итти по пути получения полного стереоскопического эффекта.

Если же ограничиться псевдостереоэффектом, то применение каких либо наглазных приспособлений отпадает. Из псевдостереоскопических способов остановимся прежде всего на «способе с'емки последовательными планами», предложенном инженером Елинеком.

Этот способ заключается в том, что об'ектив в процессе с'емки имеет некоторое осевое перемещение, что приводит к тому, что на пленке запечатлеваются несколько наложенных друг на друга снимков. Так как глубина поля об'ектива невелика, то ясными получаются лишь те предметы, которые находились в процессе с'емки в фокусе.

Если затем проектировать полученное изображение на экран, при чем заставить об'ектив проэктора совершать осевые перемещения, подобные производимым при с'емке, то можно ощутить некоторую пластичность изображений, приближающуюся к стереоэффекту.

Сложность процесса с'емки и проекции, наряду с невысокими в общем качествами стереоэффекта, послужили причиной тому, что описанный способ стереокино не получил практического осуществления.

Другой способ псевдо-стереокино предложен Линманом в 1908 году и повторен в самое последнее время (1935 г.) Люсьен Доденом. Он заключается в том, что для с'емки предмета составляется конгломерат массы примыкающих друг к другу маленьких камер с оптическими поверхностями. В каждой из камер образуется небольшое изображение, несколько отличающееся друг от друга, в зависимости от различных точек зрения отдельных камер по отношению к снимаемому об'екту. Если после проявления и обращения негатива в позитив осветить эти картинки сзади, то вследствие свойства обратимости хода лучей они пройдут обратно, через ту же оптику, которой они засняты, действительные и увеличенные до натуральной величины изображения снятого предмета в том месте, где он был. При этом зритель может увидеть предмет в об'емном виде через указанной оптической стенкой. Ясно, что этот способ таит в себе огромные трудности. Экран, например, должен состоять из 15.000—20.000 отдельных линз строго подобных тем, которые применялись при с'емке; малейшая усушка пленки или качание проэкционного аппарата могут испортить все дело. Фиксация десятков тысяч микрокинокадров на площади одного нормального кадра фильма недостижима, так как ограничена разрешающей способностью пленки; видимое изображение на экране окажется перекрытым изображением решеток, в которых укреплена оптическая система и т. д.

В настоящее время в Европе уже многое сделано для получения стереоскопического кинематографа. Известна, например, установка для рассматривания стереоскопических изображений в гор. Брюсселе, где оборудован кинозал на несколько десятков мест. Для рассматривания изображения применяется сложная система механических обтюраторов, синхронно вращающихся перед глазами зрителей. Другой установкой, работающей в Европе для показа стереоскопических фильмов, является кинотеатр Пате-Империаль в Париже. В этом театре демонстрируются фильмы, снятые по способу Люмьера, на специальной аппаратуре и рассматриваемые зрителями через очки (последние продаются в кассе кинотеатра). Способ Люмьера является самым совершенным из существующих в настоящее время и дает достаточно хороший эффект.

В Америке, насколько нам известно, промышленной демонстрации стереоскопических фильмов еще нет. По статистическим данным за последние годы в Америке на разработку проблемы стереоскопического кино истрачено около 2.000.000 долларов, все усилия, однако, не привели пока к практическим результатам. Повидимому, американцы имеют тенденцию разрабатывать стереоскопический кинематограф с использованием поляроидов, т. е. искусственных поляризаторов света. В этом случае каждый зритель снабжается очками — поляроидами, при чем с'емка и проекция производятся на специальной аппаратуре.

В Советском Союзе вопросами стереокино начали заниматься уже давно, преимущественно отдельные изобретатели. Наибольший результат дали работы тов. Кауфмана, который предложил однако очень сложное наглазное приспособление. Другие заявки (Архипов, Кошелев и другие) оказывались практически неприемлемыми.

Одной из работ, давшей положительный эффект в области стереоскопического кинематографа, является работа, проведенная инженерами Всесоюзного об'единения точной индустрии. Эта работа по существу не что иное, как конструктивная разработка известного метода стереокино, применяющая дисковый обтюратор перед каждым зрителем. Естественно, что такая установка не может рассчитывать на широкое использование.

С 1935 года НИКФИ занялся разработкой проблемы стереокино в плане изучения существующих способов стереоскопического кинематографа и разработки практически выполнимого метода для целей советского кино. После изучения ряда существующих схем стереокино, институт пришел к заключению, что практически лучше всего осуществить стереоскопический кинематограф по анаглифному способу.

В результате длительной работы, проводимой под моим руководством, НИКФИ удалось разработать оригинальный метод стереоскопического кино, использующий принцип анаглифии. Однако, в отличие от способа Люмьера, способ НИКФИ позволяет осуществлять проекцию стереоскопического фильма в любом кинотеатре без какого-либо переоборудования. Стереоскопические фильмы НИКФИ могут проектироваться на обычном проекционном аппарате, при условии снабжения зрителей специальными, весьма дешевыми, очками. Если опыты ближайших дней дадут благоприятный эффект, то уже к концу года можно будет получить ряд стерео-короткометражных фильмов для демонстрации в крупных кинотеатрах.

Следует подчеркнуть, что проводимая в НИКФИ работа этим не будет ограничена, так как современное состояние анаглифии не позволяет длительного рассматривания стереоизображения без сильного утомления глаз. Поэтому НИКФИ предполагает в будущем году развить работу в области улучшения анаглифного способа стереокино, а также изучить вопрос о применении поляроидов для целей стереоскопии.

СОВЕЩАНИЕ ПО ЦВЕТНОМУ КИНО

Над проблемами цветного кино у нас работает ряд организаций и отдельные изобретатели. Но обмен опытом все еще поставлен плохо. Часто одни не знают о достижениях других. До сего дня в цветном кино не разработан метод производственного процесса, почти не ведется работа в области освещения и пленки.

Подытожить достигнутые результаты и обменяться опытом и призвано было закончившееся вчера в ГУК совещание по цветному кино. В совещании приняли участие представители Мосфильм, НИКФИ, [illegible]фильм, Ленфильм, Союзтехфильм, Украинфильм, Мультфильм и др.

Кинослово

Теплота живого человеческого слова, его идейная весомость, смысловая точность, эмоциональная насыщенность, тончайшая филигранность, многокрасочность и конкретность, — все эти золотые россыпи речи нередко разрабатываются в кинематографии хищнически небрежно, — вырывая ломти сверху и ушел.

Никто из киноработников не пытается отрицать колоссальное значение речи в звуковом фильме*). Однако, в практике кинопроизводства, как правильно отмечает И. Ф. Попов в статье «Слово в кино», наблюдается ведущаяся втихомолку, глухая борьба со словом. Работники нашего кино страдают одновременно словобоязнью и многословием. Сначала они наполняют сценарии бесконечными разговорами: «побольше блестящих диалогов», а потом режут реплики: «поменьше синхронных с'емок».

Это противоречие об'ясняется очень просто: неумением строить звуковой фильм на отобранном речевом материале (отсюда многословие) и неумением работать с этим материалом (отсюда словобоязнь).

Слово требует терпеливого, смелого и волевого обращения. Стихи Маяковского о поэзии — «...изводишь единого слова ради, тысячи тонн словесной руды» — применимы и к диалогам в звуковых фильмах. Применимы, но не применяются. Фильмы завалены грудами «словесной руды». Диалог — это не синоним разговора. А во многих картинах, вместо диалога дается именно «разговор» — беспомощно-эмпирический, сырой и засоренный. Так, например, в некоторых кадрах картины «Трое с одной улицы», режиссер Шпиковский, очевидно, с целью создания «правдоподобности», непринужденного детского разговора, заставляет ребят повторять отрывистые слова и незаконченные фразы, прибегает к «бытовым» каламбурам сомнительного свойства. Неорганизованное, неоформленное слово мстит за себя: приводит к тоскливо тягучим темпам и к тусклости.

«Блеск» в диалоге получается не только от литературной, но и от кинематографической шлифовки. После того, как из «тысячи тонн словесной руды» извлечено «единое слово», его нужно сделать действенным, кинословом, т. е. привести в органическое сочетание с действенным киноизображением. В фильме между словом и киноизображением существуют весьма сложные и противоречивые взаимоотношения. Слово и зрительный образ, это — разнородные величины, относящиеся к разным временным и пространственным категориям, управляемые разными законами, имеющие разную продолжительность развертывания. Между ними нужно искать сложную функциональную связь. Сочетание изображения и слова должно быть в каждом конкретном случае разным по своему взаимодействию и взаимопроникновению. Привести изображение и слово к «единству» можно только путем синтеза, а не механического сложения.

В огромном большинстве случаев наши кинорежиссеры, пренебрегая сложностью взаимоотношений между словом и зрительным образом, сводят их сочетание к синхронности, — т. е. в одном и том же кадре одновременно снимают и слово и изображение.

В некоторых случаях одновременность и однопространственность слова и действия дают надлежащий художественный эффект. Это при условии сюжетного слияния динамичной, образной речи с соответствующим по динамике действием (многие кадры в «Чапаеве»). Но когда взаимоотношения далеко не динамичных слов и статического киноизображения строятся все время на одном и том же приеме «синхрона», — во всех кадрах на протяжении всей картины, во всех картинах, на протяжении всего периода существования звукового кино, — такое разрешение вопроса нельзя не назвать упрощенчеством.

Кинорежиссеры жалуются, что слово поглощает метраж, тормозит темпы и ослабляет напряжение ритма. Виновато в этом не слово, а неумение и неэкономное с ним обращение, связывающее мизансцены, делающее их статичными. Ведь двойная тяга нужна только в случаях полногрузности состава, — в случаях большой идейной и эмоциональной нагрузки эпизода. Смешно прицеплять два паровоза к одному пустому вагону, — к проходному действию, к незначительной фразе. Кинорежиссеры непременно хотят показать зрителю рот актера. В театре актеры часто говорят через плечо, а иногда даже повернувшись спиной к зрительному залу. На такое «новаторство» кинорежиссеры еще не решаются. Им непременно нужно вытянуть актера во фронт перед об'ективом, дать его лицо ан фас (в профиль — это уже «рискованно»!). Композиция кадра обычно строится без предварительного учета перемены точек звучания. Звуковые с'емки передвигающихся об'ектов технически трудны, но из этого не следует, что актеров нужно приклеивать к стульям.

Подача слова в звуковых фильмах имеет свои собственные, еще мало изученные законы. Методы обработки звукового слова, практикуемые в ораторском искусстве, художественном чтении, мелодекламации, на сцене — явно не приемлемы в звуковой кинематографии. Заимствованиями тут не спасешься. Нужно вырабатывать собственные методы.

И. Ф. Попов, в своей статье «Слово в кино», попутно с изложением своего взгляда на значение слова в кино, популярно изложил две искусствоведческие лекции о слове в литературе и слове в театре. К сожалению, эти, почти академические лекции ничем не помогут кинорежиссерам. Все это они давно знают. Они читают «Теорию прозы» Виктора Шкловского, пытаются найти там рецепт построения блестящих кинодиалогов. Увы, там рецептов нельзя найти, а теория кинопрозы еще не создана. И вот пока, до создания «теории», снимают синхронно: стоит человек и говорит, сидит человек и говорит, лежит человек и говорит, а когда бежит — не говорит!

С'емки по этому методу приводят к тому, что в картинах все говорят, а никто не слушает. Между тем искусство слушать могло бы быть использовано в звуковом кино почти в той же мере, как в немом кино использовалось искусство смотреть. Слушающий актер может, не задерживая действия, реагировать мимическими средствами на слова партнера, может создавать тонкий рисунок образа взглядами и «полуприкасаниями жеста» (удачное выражение И. Ф. Попова).

Для того, чтобы актер звукового кино мог играть, слушая, нужно чаще выводить говорящего партнера за кадр. Построение сцен по принципу «слово за кадром, действие в кадре» во многих случаях (конечно, далеко не во всех) дало бы возможность говорящему и слушающему актеру, не мешая друг другу, доводить до сознания зрителя идейную и эмоциональную нагрузку данного эпизода гораздо быстрее и эффективнее, чем при методе «и слово и изображение в кадре». Умелым применением этого приема достигается одновременно художественная и производственная экономия, а также максимальная выразительность. Вот несколько случайных примеров из одной картины последнего выпуска.

Режиссер Корш-Саблин, в картине «Искатели счастья» удачно монтирует конец фразы Пини «...я Роза» на крупный план Розы, которая этой закадровой реплики непринужденно входит в картину и ненавязчиво представляется зрителю. Слово «приезжай» произносится Корнеем дважды — первый раз «синхронно», второй раз из-за кадра. Много слабее впечатление от первого «приезжай», по сравнению со вторым, произносимым удаляющимся Корнеем за кадром и монтируемым на фон крупного плана слушающей Розы! Хорошо задуманы, но несколько «не дожаты» возгласы «кончай!», монтируемые сначала на фон грозового неба, а потом на фон парусных лодок. Прекрасно снятые тучи могли бы еще больше впечатлять зрителя, если бы режиссура дала звуковое насыщение кадра смелее, полнее и сочнее. Весьма тактично размонтирован на разные планы разговор Пини с фейфистом. Если бы вместо «разговора» был дан диалог — было бы еще лучше. Вполне правильно снят синхронно, идейно и эмоционально полноценный заключительный монолог тетушки Двойры, прекрасно произнесенный и сыгранный артисткой Блюменталь-Тамариной.

Само собой разумеется, что метод закадровой речи не является единственным методом оформления кинослова. Это лишь одна из тех давно известных, но почему-то не употребляемых «красок», которые должны быть на «богатой палитре художника-реалиста», пользуясь живописным сравнением Б. В. Барнета («Реплика режиссера» в номере 49-м газеты «Кино»). К сожалению, в словесном оформлении кинокартин пока-что не видны «новые оттенки и цвета», этой «богатой палитры».

Режиссер Барнет вполне прав, говоря о необходимости «писать всеми красками, постоянно обогащая свою палитру»... Однако от кинорежиссеров хотелось бы услышать еще больше практических предложений.

Нужна углубленная и энергичная творческая работа над созданием целостных и органических образов, раскрывающих в своих поступках новые идеи и сюжеты. Только тогда, — после преломления идеи и сюжета через образ, найденный и продуманный сценаристом-режиссером, воплощенный актером — только тогда ярко заблестят все краски палитры, ибо блеск фильма в образах, а не в соподчиненных образу диалогах (из этого не следует, что диалоги должны быть тусклыми). Идейно насыщенный, художественно полнокровный образ должен во всем блеске подлинного искусства гармонично сочетать в себе противоречивые элементы кинослова и киноизображения, синтетически приведенные к сложному единству в сложной простоте социалистического реализма.

Л. И. МУРАШКО.

*) См. газ. «Кино» №№ 45 и 49.

ФЕЛЬЕТОН-СКАЗКА

О сценарии „Шуба английского короля“

Есть люди, которые не выходят за пределы канонических форм. Всякое отклонение от них кажется им нарушением священных законов искусства. Погодин, вышедший из газеты, не постеснялся ввести на сцену фельетон и оттачивает, в меру отпущенных ему сил это оружие. Оно стало его законным оружием. В оправдание его нововведения можно бы сослаться на Гейне, который ввел фельетонную манеру в изящную литературу, и в лирику, и в поэму и в тяжеловесную публицистику. Гениальный фельетонист нашел форму для сочетания воинственных мотивов злобы дня с высокими идеями и настроениями.



Дочь лесника Саша у воды. Кадр из фильма «Шуба английского короля», который ставится в студии Ленфильм. Режиссеры — Руф и Казанский. Сценарий — Н. Погодина. В роли Саши — арт. Нина Шатерникова.

Но и без ссылки на Гейне можно оправдать Погодина, если сам он оправдывает свое нововведение, пусть не всеми пьесами и не во всем их об'еме. Но он идет своим путем драматурга-фельетониста. Так легче выразить ему свой темперамент, свои замыслы, свое отношение к жизни. С точки зрения его же манеры и следует судить об его пьесах и сценариях.

Погодину легко дается вымысел. И в этом его преимущество перед другими драматургами. Легкостью вымысла он хотел бы перекрыть самое жизнь. Таково, по крайней мере, его желание в новом сценарии «Шуба английского короля». Он занятен, затейлив, игрив. Именно потому, что Погодин дал волю своей манере, не постеснялся и в кино ввести фельетон, да еще расцветив его элементами сказочности, сценарий получился таким занятно-шутливым. И зря Погодин в некоторых местах заставляет и свой главный персонаж говорить о сказочности. Она должна сама за себя говорить. А это получается далеко не всегда.

Главное лицо пьесы — стахановец Мраморов. Он влюблен в мещанку — девицу Лизу. И когда является к ней в шубе, которой был премирован, она не принимает его предложения. Эту шубу она видела в кооперативе целый год и она «надоела ей, как собака». Вот если бы Мраморова наградили шубой, какую носит английский король, — она не отказала бы Мраморову. Герой решает во что бы то ни стало раздобыть такую шубу. На этом и построен весь дальнейший вымысел.

Разыгрывается сцена в треугольнике, который разрешает Мраморову «изживать свою любовь» в тайге и развернуть свое стахановское уменье на добыче золота.

Мраморов очутился на приисках, где некогда отец его работал золотоискателем. Здесь он встречается с башкиром Васей. Они похищают у старика-лесника прирученного медведя, обучают его золотоискательству, все вместе добывают слиток золота. Дочь лесника Саша пленена героизмом Мраморова. Отец ее является, чтобы расправиться с похитителем, но тоже пленен героизмом Мраморова, «упрямую мечту», которого в конце-концов удовлетворяют директор, завком и парторганизация.

В Лондоне заказывают шубу для Мраморова у королевского портного. Но когда он получает ее, стахановец отказывается от Лизы, шубу отдает в музей и женится на сказочной Саше.

Таково содержание сценария, в передаче которого мы опустили некоторые сценки, не только легковесные, но и отдающие трюкачеством, как например, сцену с комнатным градусником, которым Мраморов измеряет себе температуру, когда Лиза выгоняет его после первого прихода, и т. п. Следует, кстати, отметить, что Погодин слишком вольно пользуется жанром, скачет и нарушает всякую последовательность.

И в переданных ниже сценах есть моменты спорные. Фельетон ближе к реальной жизни. Сказка невольно вызывает аллегорические ассоциации и толкования. Хорошо, что необычные ситуации ведутся в обычном тоне и принимаются реальными персонажами пьесы — директором, завкомом, секретарем, лесником — обычно. Но вот полусказочная фигура Саши остается аллегорией непонятной и необычной. Сущность Саши не раскрыта, как противопоставление Лизе. Есть один штришок, раскрывающий ее: она предложила Мраморову свою помощь в работе. Больше она ни с какой стороны не показана. Аллегорический смысл медведя тоже не ясен. Погодин может сказать: позвольте от души посмеяться в сказке над всем косолапым, что сохранилось во всяком случае в глуши и не занимайтесь глубокомысленным копанием. Но зритель, читатель невольно овеществляет всякий символ и невольно будет искать, что же скрыто за фигурой медведя. Ведь это же не каприз воображения. Чего-то медведю нехватает, чтобы в нем действительно чувствовалась неизжитая косолапость. Он приручен и оказался великолепным работником. Мраморов даже предлагает наградить его званием ударника. Если это только для игры слов, то шутка повисает в воздухе, превращается в хлопушку. К сожалению, и другие персонажи показаны, порой, через игру слов, и только один Мраморов действует.

В изображении этой фигуры Погодин проявил изрядную долю находчивости. Сначала в ней чувствуется некоторая тяжеловесность. Она исподволь убывает и Погодин, как бы физически подчеркивает, как Мраморов скидывает груз быта, как освобождаются его чувства и он проникается сознанием, что стремление стать стахановцем нечто большее, чем стремление к личной удаче.

Внутренний может несколько наивный, тон радости его дойдет до зрителя и без комментариев. И слова Мраморова о сказочности его дел надо вычеркнуть, как надо выбросить и реплику в конце пьесы, которую Погодин подсказывает исполнителю роли Мраморова, заявляя, что все изображенное в пьесе имело место в жизни. Таково уже свойство вымысла, если он подлинный и общезначимый, зритель сам увидит в нем отблески жизни, ему знакомой. Если он бьет мимо цели, никто не поверит в словесные заверения, что патрон начинен всамделешним порохом. В обоих случаях реплика — ненужный привесок. Почему понадобилась Погодину эта реплика? Очевидно, он сам почувствовал, что, идя новым путем, путем фельетона-сказки, он не везде перекрыл жизнь своим вымыслом. Конечно, зритель жаждет смеха и можно и стахановца брать не как готовое, совершенное создание, а показать, что и он растет исподволь и перерастает смешные соблазны. Шуточно-сказочная манера здесь весьма кстати. Она дает простор и для воображения зрителя, которому тем веселее, чем больше увлекательных фактов жизни он сам вместит в вымысел картины.

Следовало бы поэтому пополнить сценарий двумя-тремя сценами, которые бы дали зрителю это ощущение, этот простор. Рецепты тут неуместны. Можно только отметить, что ощущаешь нехватку, занятность и игривость не везде утоляют жажду полного дружеского смеха, на который настраивает весь вымысел сценария. Для хорошего, жизнерадостного, простого парня, каким является Мраморов, можно не пожалеть еще немного красок, которые бы оттенили, что он не только фигура случайная, анекдотическая и отношения его с треугольником, лесником и Сашей тоже не только случайны и анекдотичны. Само собой понятно, что сказка строится на исключении, но этого не следует утрировать, а в пьесе нет-нет, да и проглянет утрировка, и вся затейливая красочность с чортом, кошками, волком, филином, порой, переходят в декоративность и не до конца пронизана светом, исходящим от Мраморова, а кажется иногда заимствованной, откуда-то взятой.

Кстати, переиграны и литературные упоминания о Гоголе и совсем не к месту острота о союзе советских писателей. Она выпадает из контекста. В диалогах порой, не чувствуется достаточного вкуса, уменья отобрать нужное слово.

Опыт Погодина любопытен, несмотря на из'яны, легковесность и некоторую неряшливость. Потребуется искушенная режиссура, чтобы вывести этот сценарий

С. ПАКЕНТРЕЙГЕР.

«Абхазия»

Московская студия Союзкинохроники выпустила фильм «Абхазия». Такие фильмы нужны, ибо известно, как глубоко интересуется наш зритель всем, что происходит на необ'ятных просторах нашей страны.

Но в искусстве хороший замысел не всегда гарантирует хорошее произведение. Все дело в осуществлении, в умении видеть, отбирать, отсеивать.

Авторы «Абхазия» (режиссер Н. Соловьев, оператор М. Ошурков) не сумели из огромного разнообразия явлений выделить главное, характерное и затем подать это характерное средствами кино. От просмотра картины остается впечатление, как-будто авторы, впервые попав в Абхазию, решили пробежать по всей стране, схватывая об'ективом все, что попадалось им по пути.

И в самом деле, в этой маленькой короткометражке и общие панорамы, и пейзажи, и виды санаториев, и высокогорная Абхазия, и уголь Ткварчелы, и Институт субтропиков и строительство Очемчирского порта и Черноморская железная дорога, и строительство шоссе. Показаны колхозы (стада, чайные, табачные и гераневые плантации, цитрусовые сады), санатории, пляжи, отдыхающие, школы, дети, лучшие люди страны и т. д., и т. д.

Глаз об'ектива, не углубляясь в содержание, перескакивает с одного об'екта на другой. С экрана слышен голос: «Зажиточно и культурно живут в колхозе им. Ленина». Зритель ждет кинематографического подтверждения этих слов. И что же он видит? Кооператив. Из машины выгружают привезенный товар. Крупным планом дается племенной конь которого гладит председатель колхоза. Затем общим планом показывается силосная башня, несколько свиней. Два колхозника рассматривают раму с сотами, колхозница шьет что-то на машинке. Никого и ни в чем не убеждают эти кадры. Все это не связано с предыдущим и последующим картина лоскутна. Впрочем, это и понятно. Нельзя жизнь целой республики, ее достижения, ее культуру ее строительство показать в одном короткометражном фильме.

Не проявил в картине изобретательности и оператор. Огромное количество кадров (первые кадры фильма, виды санаториев, сбор плодов, пляж и многие другие) не что иное, как обычные, среднего качества, видовые открытки, серия фотографий.

Вл. ДАЛИН.

Проф. А. ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ

Проблема изобразительности в кино

Проблематика киноизобразительности сложна и многообразна и далеко не исчерпывается только суммой вопросов операторской работы или даже того, что принято называть «изобразительной трактовкой фильма». В самом деле, все что происходит на экране перед зрителем, все, что он воспринимает, есть изображение, представляющее собою сложный мир образов и форм в широком понимании слова. Строго говоря, всякий кадр, всякая мизансцена в ее передаче на экране ставят перед режиссером и оператором проблему пространства, об'ема, света и цвета, с которыми имеет дело художник.

В искусстве кино театральная работа актера и моменты действия, которыми осуществляется драматургия сценария, выступают в одежде изобразительности. И, наоборот, изобразительность — даже в пейзаже — существует только как отличная от самостоятельной живописи, протекающая во времени и изменении изображенность. В этом—своеобразие и трудность изобразительной проблематики синтетического искусства кино.

Мне хочется вкратце остановиться на примере того пути, который прошла уже изобразительность в кинематографии. Кинематография зародилась, как простая репродукция, как «живая фотография». Изобразительность ее на первых порах была только простым техническим средством фиксации натуры (все «видовые» фильмы и специально инсценируемые театральные спектакли).

Превращаясь затем в искусство вырабатывая свой выразительный «язык», кино исходит именно из изобразительного понимания своей специфики. Задача ставится так: превратить пассивную репродукцию в активное искусство. Аппарат из неподвижного становится движущимся: он удаляется и приближается, заходит [illegible] мизансцены, выбирает свои [illegible] зрения. Рождается крупный [illegible] раккурс, гриффитовская работа [illegible] снятой вплотную детали. [illegible] разрезает заснятую пленку на части, соединяет разные с'емки, — рождается понимание монтажа. Все это делается, конечно, из драматургических соображений, но делается, исходя из изобразительного понимания языка кино. Сущность этого «языка», его выразительные возможности понимаются, главным образом, как активная с'емка, как уподобление об'ектива «выбирающему» и «думающему» человеческому глазу.

Раккурс, вырез рамки кадра, его уплотнение и компановка, освещение, вуали, затемнения и наплывы, связь кадра с кадром (стыки) и т. д. надолго остаются основной проблематикой языка кино.

Чисто изобразительное понимание искусства кино нашло свое отражение и в теоретической мысли. Достаточно указать две столь различные, но сходные в этом пункте работы, как «Фотогения» Л. Деллюка и «Видимый человек» Б. Баллаша, видевшего мировое значение кинематографа в открываемой им новой эре «зрительной культуры».

Так обстояло дело и у нас в период, когда складывалось советское киноискусство. В процессе борьбы со старой дореволюционной мещанской кинематографией талантливейшие режиссеры и операторы, те, кто создали наше замечательное киноискусство, вырабатывая его «язык», исходили из тех же, по преимуществу изобразительных позиций.

Наиболее легкий пример здесь был бы, конечно, Д. Вертов в свой левацкий период уподоблявший кино глазу и видевший всю задачу в фиксации «жизни врасплох» и ее сложном изомонтаже. Но нетрудно было бы показать, что и Кулешов, ставивший во главу угла актера, был не меньшим «изобразительником» в понимании монтажа и крупного плана, как основ киноспецифики. Ведь он был едва ли не родоначальником им самим теперь преодоленной теории об актере, как о натурщике, которая, как мы увидим ниже, была ярким проявлением засилья изобразительности в кино. И в «Стачке» и в замечательном «Броненосце Потемкине» Эйзенштейн — Тиссэ находили, главным образом, из зрительной трактовки образа: сюжетный ход, логика повествования развертываются в них и через них. Это обыгрывание броненосца, это вещи, играющие как люди, это нарождающаяся здесь вещная символика — все те моменты, которые составят потом теоретическую базу дальнейшей работы Эйзенштейна.

Раккурс и план — основной метод трактовки образа и в «Матери» Пудовкина, где впервые проявляется замечательное мастерство пейзажа и портрета у Пудовкина — Головни. Ледоход в «Матери», овеществленный показ мечтаний арестантов — это зародыши монтажа чисто изобразительных повествований. Все это развивается и, так сказать, откристаллизовывается в «Конце Санкт-Петербурга» в замечательно снятом и обыгранном Петербурге зданий и памятников, в этой кино-изопоэме о красоте Петербурга. Примеры легко можно было бы и углубить и умножить, привлекши Довженко, Фексов с Москвиным на том же их этапе и других. Но это, вряд ли, нужно в статье, где примеры берутся только в чисто служебной роли. Центр тяжести формально - художественных изысканий советского кино этого периода лежал в изобразительной проблематике типажа, выборе и умелом обыгрывании предметов, в создании эмоционального раккурса, в построении кадра, в выработке монтажа и т. д. Здесь зарождалось и складывалось монтажное понимание киноискусства.

Но, развиваясь далее в этом направлении, кино зашло в формалистический тупик «монтажного метода», в холодную пустыню абстракции и аллегоризма «интеллектуального кино».

Конечно, нельзя утверждать, что формалистический тупик был обусловлен господством изобразительности в кино, был порожден изобразительным пониманием специфики. Причины были идеологического, мировоззренческого порядка. Мне хочется лишь подчеркнуть, что тот творческий метод в кино, который завел многих от первично реалистических установок в крайний формализма, по самой своей природе давал возможность господству изобразительности, как ведущего начала в кино. При чем это была не изобразительность вообще, а изобразительность, взятая из арсенала импрессионизма и кубизма, т. е. стилей живописи, характерных своим забвением повествовательных и идейно-действенных задач.

В теории актера-натурщика и «интеллектуального кино» характерно культивирование и гипертрофия крупного плана. Он почитается носителем действия и события, а плану отводится («информационная») роль. Все больше начинает проявляться тенденция к статичности и одномоментности, что приводит к «вещизму» всякого изображения на крупном плане. «Микродраматургия» лица, задача передачи тончайших душевных переживаний, когда не надо жестов и движений (одни глаза, одно лицо на экране), все более уменьшали значение игры актера. Свет, раккурс и монтажное сочетание портрета актера с вещами, природой и т. п. все больше вытесняли работу актера. Ему не оставалось пространства для движения, он уже не играл всем телом. Постепенно он переставал и мимировать. Достаточно было дрожания руки, мигания глаза и т. п. Так стало возможным заменить актера типажем, натурщиком. Режиссер и оператор в выборе типажа и в обыгрывании актера превращались в портретистов-живописцев с той только разницей, что их портрет двигался. Актер стал натурщиком тогда, когда режиссер стал живописцем. Вещи в «Октябре», цветы, погода — в «Простом случае» заместили собою людей, вытеснили актера и с ним драматургию.

«Интеллектуальное кино» есть доведенная до последнего вывода «монтажная теория» с ее вещизмом. Кадр, одномоментен, сам по себе бессодержателен и приобретает любой смысл в зависимости от монтажных сочетаний. В «Новом Вавилоне» химеры Notre Dame символически монтируются и с буржуа «хозяином» и с пред. коммуны (пример нарочно не из фильма Эйзенштейна). Отсюда все имело тенденцию к превращению в символы, носители понятий. В основе теории монтажа, как специфики кино, лежит утверждение, что произведением искусства является не действие, не изображенный процесс, а самая пленка (своеобразный киноконструктивизм). Сочетания заснятых кусков в монтаже, искусство этих сочетаний и есть искусство режиссера.

Монтажный метод был разоблачен и изжил себя у самих его носителей. После недолгого периода агитпроп-фильма стали появляться первые полнокровные реалистические картины (например «Встречный» и др.). Началась борьба за ведущую роль актера и драматургии, в которой и были созданы такие замечательные фильмы, как «Чапаев», «Мы из Кронштадта» и др. На первых порах этого этапа работа над изобразительными проблемами не только отступила на второй план, но с ней стали даже порою бороться. Новый этап, обозначавший собою начало нового творческого метода, базировавшийся на гораздо более высоком и правильно мировоззренческом уровне, не случайно, однако, совпал с периодом овладения звуковым кино. Интерес к звуку, к разговору — диалогу и музыке вытеснил на первых порах интерес к изобразительности. Когда актер заговорил, его слова стали главным, потребовали жеста, пространства, игры в пространстве. Стала обнаруживаться ограниченность крупного плана, из главного, из ведущего он переместился на роль детали в развертывании композиции — действия. «Чапаев» построен уже на подчиненной, а не ведущей роли крупного плана, он потерял в нем свою старую «специфику».

Реакция против засилья изобразительности была неизбежна, полезна и необходима. Это была борьба с превращением режиссера в работника изо. Требование «снимать просто», оскомина от самодовлеющих красот операторской работы очень ясно прозвучала на творческом совещании в январе 1935 г., еще резче требование простоты было сформулировано в статье Козинцева, «А. Москвин» в № 11 «Советское кино» за 1935 г.

В этом принципиально правильном требовании простоты, отодвигании изобразительности на подчиненное актеру и драматургии место была, однако, и своя опасность. Есть простота и «простота»; простота гениальных произведений, обусловленная правильно найденным, единственно возможным, а потому общепонятным и кажущимся простым решением и «простота» от бедности, от примитивности, от наивности. Мы за первую простоту и против простоты второй.

Простота операторской работы может быть только результатом творческого преодоления самодовлеющего увлечения раккурсами, светом, всеми ухищрениями с'емки, а не путем простого от них отказа. Вместо того, чтобы замещать собою актера и драматургию, изобразительность должна так их выявлять, чтобы через них и в них находить себя в новом виде. Она должна стать изобразительностью актера и его переживания изобразительностью драматургически-образной. В этой новой своей роли изобразительность и ее проблемы впервые становятся действительно иными в кино, нежели в изоискусстве.

В качестве убедительного и яркого примера можно указать «Мы из Кронштадта». В этом замечательном фильме, во многом новом, нова и его изобразительная сторона. О ней надо, конечно, говорить отдельно. Здесь можно остановиться только на некоторых моментах принципиальной новизны. Таков, например, ее портрет. Он прямая противоположность портрету типажному, вытесняющему актера, но он далек и от наивного «простого» репродуцирования актера. Фильм так изображает героя, что в этой изобразительности он получает новую, невозможную в театре образность (комиссар на катере, на корабле, вся экспедиция Балашова и др.). Эта синтетически «изображенный актер», это изобразительность, осуществленная в театральной игре, и театральная игра запечатленная в изобразительной форме. То же можно сказать и о пейзаже. Это уже и не монтажный пейзаж вставка и не пейзаж-фон в старом смысле. Это пейзаж, как действующее лицо фильма. Море — стихия и друг матросов, оно «играет» в рыданиях над комиссаром, оно с военными судами идет на белогвардейцев, катится валами на берег вместе с десантом который как бы выходит из самого моря, подобно богатырям пушкинской сказки. Пейзаж, природа этого фильма — это психологически и вместе «информационный» по старой терминологии фон всего фильма; он от него неотделим. И здесь принципиально важно то, что роль пейзажа в фильме равна лейтмотивно проходящей по фильму песне матросов, пейзаж также варьируется от лирического до трагического звучания. Звук и изображение, столкнувшиеся недавно как враги, об'единяются здесь вместе.

По-новому разрешено здесь пространство и в чисто изобразительном плане. Взамен, разорванного, сочетаемого из кусков планов монтажного пространства прежних фильмов пространство дается, как об'единенное, слитное: движущийся аппарат в панораме легко переходит с далекого плана на самый крупный.

Движущаяся панорама, создающая небывалый доселе охват и грандиозность пространства, являющаяся одним из ярких образцов новых изобразительных возможностей, незнакомых живописи, является крупным достижением нашей сегодняшней кинематографии. Достаточно указать хотя бы на такие замечательные панорамы, как пробег по тайге или полет аэроплана над тайгой в «Аэрограде», панорама прохода пастуха в «Веселых ребятах», замечательные панорамы городского пейзажа в «Цирке». Все это показывает, что изобразительность на новом этапе не только не обедняется, но вырастает по сравнению с прежним этапом, что перед нею встают новые и заманчивые возможности. Толчком в развитии панорамы, в органическом постепенном переходе с плана на план была техника монтажа звукового кино. Звуковое кино не то, что делало невозможным, но эстетически неприемлемым быстрый и обрывочный монтаж небольших кусков. Возможность звучания предыдущего куска в новом куске с другим изображением сокращала надобность монтажных смысловых сопоставлений изображений, монтажных перебивок. Пейзаж с музыкальным звучанием стал чем-то новым по сравнению с пейзажем немого кино.

В заключение — два слова о цветном кино. Введение цвета еще больше обогащает и усложняет изобразительную проблематику кино. Мы еще только начинаем осознавать эмоциональную и драматическую роль цвета. Если цвет выдвинет перед режиссером и оператором во многом новую, идущую от опыта живописи методику строения изображения (передача формы и пространства цветом, цветовая и тональная композиция и т. п.), то настоящее их кинорешение будет как и во всей композиции принципиально отличным от живописного. Цвет обогащает и усложняет изобразительность кино но он не должен и не может изменить той роли и того места, которое занимает сейчас изобразительность в синтезе киноискусства.

Изобразительность, как универсальное средство строения кинообраза, сейчас впервые на основе уроков прежнего периода выявляет себя как новое, принципиально отличное и имеющее свои ценности и задачи искусство. Так создается новая форма киноискусства, которая не есть ни изо, ни театр, ни литература, ни музыка, ни все они вместе, а новое искусство, новая форма выражения общественной идеологии.

ПОДГОТОВКА К 19-ЛЕТИЮ ОКТЯБРЯ

ЦЕННАЯ ИНИЦИАТИВА

Режиссер-стахановец московской студии Союзтехфильм тов. Е. К. Мирович в ознаменование 19-й годовщины Великой пролетарской революции вызвал на социалистическое соревнование режиссера-стахановца московской студии Союзкинохроники тов. В. Н. Будиловича. Тов. Мирович разработал следующие показатели по соревнованию: качество фильмов должно быть не ниже чем на «хорошо», экономия денежных средств против утвержденной сметы — 10 проц., срок с'емочного периода и монтажа сократить на 5 проц. по сравнению с планом. Эти показатели сохраняются на все время работы режиссера Мировича над фильмами по заданию МК ВКП(б) для колхозников Московской области.

Режиссер московской студии Союзкинохроники стахановец т. Будилович вызов принял. Составляется договор на соревнование, в котором помимо взаимных обязательств будут предусмотрены также и характер взаимной помощи в работе.

НАКАНУНЕ ОКТЯБРЯ

К великому празднику Октябрьской революции, мы, работники звукотехнического отдела студии Союздетфильм, обязуемся полностью перевести систему звукозаписи на новый технологический процесс — децентрализованный. Мы оборудуем и пустим все аппаратные на техбазе № 1.

К XIX годовщине Октября наш отдел закончит переоборудование и установку аппаратуры в большом просмотровом зале и выпустит новые звукозаписывающие усилители, сдача которых предусмотрена планом на конец 1936 года.

К VIII чрезвычайному С'езду Советов работники звукотехнического отдела обязались выпустить пять новых переговорных усилителей, оборудовать и пустить в работу две аппаратные звукозаписи на техбазе № 2.

Начальник звукотехнического отдела инженер **КОНОПЛЕВ**, парторг **КЛЕЙНЕРМАН**, профорг **КУДАКОВА**.

ВО ВГИК

Во ВГИК работает комиссия по подготовке к октябрьским торжествам. Начали готовить оформление праздничных колонн. Студенты понесут огромные панно с изображениями кадров из лучших картин текущего года. Шествие института откроет панно — Чапаев и Петька на пулеметной тачанке.

На Ленинградском шоссе в витринах магазинов будут выставлены лучшие дипломные работы режиссеров и операторов-выпускников. По инициативе студентов нового набора, к праздничному вечеру готовится большая самодеятельная программа.

В красных уголках, а также на специальном творческом вечере организуются читки художественной литературы, отражающей Великую Октябрьскую революцию.

СОЮЗДЕТФИЛЬМ

В студии Союздетфильм началась подготовка к празднованию 19-й годовщины Великой Октябрьской революции. Коллектив Союздетфильм возглавит колонну Коминтерновского района. Поэтому большое значение придается оформлению демонстрации. Для подготовки к празднику привлекаются художники. Фабком об'явил конкурс на оформление октябрьского номера стенгазеты.

Похождения медвежонка

ЦВЕТНОЙ ФИЛЬМ ДЛЯ ДОШКОЛЬНИКОВ



Смеется маленький натуралист Витя Крепель: вместо убежавшего из клетки медвежонка, поймали игрушечного мишку.

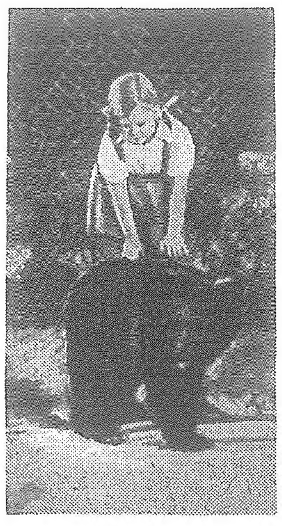
Первые лучи солнца показались над Зоопарком. Проснулись птицы. Ожил звериный городок. Стало шумно на площадке молодняка.

Ждет не дождется своего друга медвежонок Тяпа. А мальчик Женя, который должен накормить Тяпу, сладко спит дома. Рассердился косолапый Тяпа. Изловчился, просунул лапу сквозь прутья клетки, приоткрыл дверцу и удрал. Пришла маленькая Анка. Ищет Тяпу, а и след простыл. Прибежали дети — юные натуралисты. Узнали об исчезновении медвежонка.

Началась погоня. Много было приключений в этот день в Зоопарке, пока дети, наконец, поймали Тяпу. Радостные и оживленные повели они его в клетку.

Шли и пели:
Убежал в Зоопарке Мишка,
Все равно его найдем!
Его найдем,
Домой сведем,
В звериный веселый дом.

Об увлекательной деятельности юных натуралистов, о похождениях медвежонка Тяпы вскоре расскажет маленьким зрителям двухчастный звуковой и цветной фильм, снимаемый режиссером Т. Арусинской и цветооператором Г. Рейсгофом в студии Союздетфильм по сценарию В. Чаплиной.



А вот и настоящий медвежонок по кличке Тяпа. На нем стоит маленькая героиня фильма Анка — восьмилетняя Лида Чуева.

Все «актеры» этого фильма — не старше своих будущих зрителей. Героине картины — 8 лет. Ее зовут Лида. Маленькая Лидушка, Чуева уже посещает школу. Она отличница. Лида играет Анку. Женю играет 11-летний Виктор Зуев. Он в 4-м классе. Дети хорошо знают сценарий, с большой охотой снимаются.

Самый маленький участник фильма — Витя Крепель. Ему еще нет пяти лет. Ему кто-то сказал, что в студии он работает. И этот веселый маленький буян с вечно смеющимся личиком, становясь к аппарату, сразу же превращается в серьезного человека. Шутка ли сказать — он работает!

Сначала этот занятный веселый фильм снимали в Зоопарке и Ботаническом саду. Внезапно ухудшилась погода. Пришлось с'емки перенести в ателье. Там соорудили часть площадки молодняка — точную копию уголка Зоопарка. С'емочная группа предполагает закончить картину к 19-й годовщине Октября. Работа кипит с утра до вечера, а иногда и ночью. В это время снимают зверей.

Режиссеру помогает ассистент Эрна Рутман, директор группы — И. Бегак, ассистент оператора—Калабаев. Несколько разных вариантов текста песенки предлагала З. Александрова. Тексты дали детям и в конце концов остановились на том, который им больше всего понравился. Так же сделали и с музыкой. Композитор Раухвергер предложил различные мотивы. Режиссер вместе с детьми выбрал один из них. Он отличается легкостью и, как говорят дети, легко запоминается.

А. МАР.

ЗА РУБЕЖОМ

ЛИТЕРАТУРА И КИНО

Вопрос об использовании для кино литературных произведений стал недавно темой пространной дискуссии на страницах парижской газеты «Нувель Литтерэр». Виднейшие французские кинорежиссеры—Рене Клер, Марсель л'Ербье, Жан Ренуар, Абель Ганс — единодушно высказались против экранизации романов и театральных пьес.

«Кино не нуждается в помощи литературы, — утверждает **Рене Клер**. От писателей и театральных драматургов мы получаем обычно неважную продукцию».

Марсель л'Ербье: «При экранизации всякая литература должна быть отброшена в сторону и автор должен мыслить исключительно кинематографически».

Жан Ренуар, постановщик «Мадам Бовари» по роману Флобера, признавая неудачной постановку этого фильма, заявляет:

«Мне надо было рассматривать роман Флобера, как отдельный случай из хроники происшествий... Я взял бы тогда только последний эпизод романа — любовь Эммы и Рудольфа, момент, когда героиня запутывается в денежных затруднениях, что приводит ее в конце-концов к самоубийству. Это не было бы копией романа Флобера, но это было бы гораздо лучшим фильмом, чем тот, который я сделал».

По мнению **Абель Ганса** литераторы не могут освободиться от своего литературного подхода к кино, которое является совершенно особым видом искусства. Ганс решительно высказывается против сотрудничества с литераторами.

Авторов всех этих высказываний, повидимому, мало смущает тот факт, что именно литературные произведения служили и служат сценарным материалом не только для большинства их собственных постановок, но и для всей французской кинематографии. Только за последние несколько месяцев на французском экране прошли инсценировки таких романов как «Деньги» Золя, «Холостячка» Виктора Маргерит, «Умирающая земля» Рене Базэна, «Маленькие союзницы» Клода Фарера, «Гондола химер» Мориса Декобра, или таких пьес, как «Самсон» Анри Бернштейна, «Новый завет» Саши Гитри, «Пламя» Шарля Мерэ, «Мушиные лапки» Викториена Сарду и т. д. и т. п. Налицо, таким образом, явное противоречие между отрицанием роли литературы в кино и существующей практикой повседневного использования для кино литературных произведений.

Чем же оно об'ясняется?

Ответ на этот вопрос дает отчасти Жан Ренуар.

«Руководители кинопредприятий,— жалуется он, — толкают нас в эту сторону как потому, что публика предпочитает видеть на экране то, что ей уже знакомо, так и потому, что это облегчает кинопредпринимателям задачу отбора сценариев, задачу, которая часто превышает их компетенцию».

Вряд ли, однако, такой ответ можно признать исчерпывающим. Дело здесь не только в недостаточной «компетенции» руководителей кинопредприятий или консервативности вкусов «публики», но и в отсутствии оригинальных сценариев, способных удовлетворить творческие запросы талантливого режиссера. Дело в том, что современный буржуазный сценарист по самой своей природе и условиям, в которых работают авторы, не в состоянии ставить и трактовать коренные проблемы современности и неизбежно сбивается на проторенную дорогу всякого рода адюльтерных «драм» и детективных и авантюрных похождений. Вполне понятно, что пошлость этого «творчества» отнюдь не по вкусу одаренным режиссерам, а отсюда — обращение их к классическим литературным произведениям, вопреки своим публицистическим высказываниям.

С. Б.

ХРОНИКА

✵ По сообщению французского киножурнала «Синематографи Франсез» правительственная цензура в Алжире (Французское Марокко) запретила демонстрацию фильма «Чапаев».

✵ Абель Ганс приступил к экранизации знаменитого романа Мюрже «Богема». В роли Мими выступит Женни Хольт, исполнявшая главную роль в последней постановке А. Ганса «Страсть Бетховена».

✵ По примеру Марселя Паньоль, французский драматург Жак Деваль (известный советскому зрителю по пьесе «Мольба о жизни») также переходит на работу в кино в качестве режиссера и продюсера. По возвращении во Францию из Голливуда он приступил к постановке своего собственного сценария с участием Марсель Шанталь и Пьера Ренуар.

✵ Английские кинофирмы — приступили к строительству в Лондоне и его предместьях 16 гигантских кинотеатров, вместимостью от 1.500 до 4.000 мест каждый. Общая стоимость нового строительства исчисляется в миллион фунтов стерлингов.

◆ Известная молодая испанская кинозвезда Хуанита Монтенегро, сестра популярной актрисы Кончиты Монтенегро, добровольно вступила в ряды республиканской армии. В начале фашистского мятежа она снималась в Мадриде в большом фильме «La Malquerida» («Ненавистная»). Хуанита Монтенегро заявила, что в настоящий момент самой главной своей задачей считает — быть на фронте. С этой целью она предложила военному министерству использовать ее автомашину, на которой она может сама перевозить дружинников, медикаменты и продукты.

В СТУДИЯХ

«БЕЖИН ЛУГ»

Группа «Бежин луг» вернулась из экспедиции в Москву. В Ялте засняты все намеченные по плану об'екты. С'емки должны были закончиться в начале октября, но из-за плохой погоды группе пришлось задержаться до середины октября.

«ЮНОСТЬ»

Группа картины «Юность» из-за фабричного брака пленки в течение двух дней вела перес'емку об'екта «подвал». Закончив павильонные с'емки, группа ожидает благоприятной погоды для с'емки на натуре последнего об'екта—«изба Шатана». Композитором Жарковским представлены эскизы музыкальных номеров к картине.

«ЧУДЕСНИЦА»

Группа картины «Чудесница» (реж. Медведкин) вернулась из экспедиции, закончив почти все натурные с'емки. Работа группы идет попрежнему в хороших темпах; усиленно ведется монтаж, разбор фонограмм, записанных на натуре, и подготовка к павильонным с'емкам.

Композитор Шварц сдал группе эскизы музыкальных номеров. Отдел звукооформления разработал экспликацию шумов и музыки.

«НАЗАР СТОДОЛЯ»

— В две смены работает группа «Назар Стодоля» на одесской студии Украинфильм, — сообщил в беседе с нашим корреспондентом режиссер Г. Тасин (ввиду того, что в картине снимаются актеры украинского театра им. Шевченко, которых необходимо освободить не позже 15 октября). Фильм заканчивается. Осталось заснять финал «Уход повстанцев». Сейчас идут дос'емки отдельных об'ектов на движущихся фонах и макетах (днем). Вечером — тонировка. Картина должна быть сдана к 20 ноября. Оператор картины М. Бельский. Снимаются — заслуженный артист республики А. Бумча (сотник), Н. Ужвий (Стеха). Д. Сердюк (Назар), Н. Тишванов (Гнат).

«ДНЕПР В ОГНЕ»

В Одессе на Хаджибее идут с'емки фильма «Днепр в огне» (Белоскинко). Снимается большая массовка «казаки на сплаве». По сценарию казаки спасают застигнутых сплавщиков в воду. События происходят в 1905 г. у верховьев Днепра, в Белоруссии.

Из-за пасмурной погоды и холодной температуры воды в лимане группа простояла 7 дней. После с'емок этого об'екта начнутся дос'емки финала картины—«у дома Когана».

По окончании с'емок в Одессе группа выезжает в Ленинград. Заснято 60 проц. картины. Авторы сценария Барашко и заслуженный деятель искусств Кобец. Режиссеры Сабинский и Павлов. Оператор Буринский. Музыку для картины пишут композиторы Желобинский и Витлин.

«УГРОЗА С ВОЗДУХА»

Закончен учебно-популярный фильм «Угроза с воздуха», о противохимической защите в случае нападения врага с воздуха. В фильме показана работа осоавиахимовских команд. Автор-режиссер Е. Мирович, оператор Глеб Троянский, консультант А. Мальшинский.

«ПРИКЛЮЧЕНИЯ ПЕТРУШКИ»

«Приключения Петрушки» — так называется снимающаяся в Одесской киностудии звуковая картина по сказке Маршака «Петрушка иностранец». В фильм вводится персонаж из другой сказки Маршака — «Человек рассеянный с улицы Бассейной». Картина готова на 30 проц. и будет закончена в декабре. Сейчас в студии заканчиваются с'емки об'екта «Сад рассеянного».

Ставит картину молодой режиссер К. Исаев. Ассистент реж. Гершкович. Оператор Айзенберг. Композитор Ряузов. Снимаются: артист Мартинсон (Рассеянный с улицы Бассейной). Петрушка—одесский школьник Икитович. В роли пожарного — заслуженный артист республики Ляров (на фото кадр из фильма).

«СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ»

Режиссер Митякин и сорежиссер Иваев начинают снимать звуковой фильм «Сказка о царе Салтане» по сказке А. С. Пушкина. Сформирована группа. Оператор, конструктор специальных с'емок (по комбинированным рисованным декорациям) М. Корюков. Художники Каплуновский и Уртейтис. Администратор Брашеван. С'емки начнутся в ноябре. Сейчас идет подбор актеров. Картина должна быть готова к пушкинскому юбилею.

«КОМСОМОЛЬСК»

ЛЕНИНГРАД. (**От наш. корр.**). Режиссер С. Герасимов заканчивает разработку режиссерского сценария «Комсомольск». Одновременно ведутся предварительные репетиции с актерами: Тамарой Макаровой (Наташа), Н. Алейниковым (Петр), Хайдаровым ([illegible] Киля).

Подобраны актеры на роли Буденко (Кузнецов), Смородина (Крылов). Владимира (Новосельцев). Группа будет снимать оператор А. Гинзбург, звукооператор А. Шаргородский. Ассистент режиссера Н. Кладо. Художник В. Семенов работает над эскизами декораций.

«САДОВНИК»

Картина готова на 55 проц. Сейчас группа на территории Одесской киностудии снимает об'ект «шахта» и готовится к об'ектам «карнавал» и «горком». После небольших дос'емок группа выезжает в Ленинград. Уже выехала художник тов. Чельникова, которая к приезду группы должна подготовить декорации в павильонах Ленфильм.

В группе „Тринадцать"

Партийный комитет киностудии Мосфильм обсудил вопрос о работе с'емочной группы по картине «Тринадцать» (режиссер М. Ромм). Группа неожиданно оказалась в затруднительном положении, ставящем под угрозу своевременный выпуск картины. Картина намечена к выпуску в декабре. Между тем по самым жестким подсчетам работы осталось еще на 2½ месяца. Впереди — 28 с'емочных дней, озвучание, монтаж и т. д. Не ладится и с музыкой — композитор задержал ее сдачу. Положение, создавшееся в группе «Тринадцать», кажется особенно странным в сопоставлении с темпами и качеством работы группы на натуре. В чрезвычайно тяжелых климатических условиях группа успешно провела натурные с'емки. В чем же дело? Почему группа не выдерживает достигнутых в экспедиции темпов? Работу группы тормозят недостатки, присущие работе других с'емочных групп. Это — плохое планирование, неудовлетворительная организация труда, нехватка транспорта, неразбериха в сдельной оплате труда, различные производственные неполадки, в роде, например, мытарств по устранению шумов в павильоне, и т. д. Ненормальные отношения сложились между группой и продуссером. Характерен и такой факт. Для картины «Тринадцать» была построена большая декорация. Декорация оказалась негодной. Пришлось сломать ее и построить новую. Это обошлось примерно в 25 тыс. руб. и кроме того задержало работу группы. Кто же несет персональную ответственность за подобное расшвыривание государственных средств?

Нет четкости в распределении обязанностей между отдельными работниками группы. При наличии в группе совершенно незагруженных работников, режиссеру зачастую приходится самому вмешиваться в различные мелочи. Здесь сказывается отсутствие элементарно-производственной дисциплины во всей студии. Накоплению недостатков в работе способствовало ослабление партийной работы в группе. В экспедиции, когда партгруппа работала хорошо, то и производственные показатели были на высоте. Партийный комитет студии отметил производственные недостатки в работе группы по картине «Тринадцать» и предложил партгруппе: мобилизоваться на выполнение стоящей перед группой задачи — обязательно закончить картину в срок, проработать вопросы лучшей организации труда, освобождения незагруженных, лишних людей в группе, поднятия производственной дисциплины и т. д.

Группа уже разработала мероприятия по своевременному выпуску картины. Решено четко распределить обязанности между отдельными работниками, поставить перед дирекцией вопрос о переходе на полуторасменную работу, улучшить работу монтажниц, оборудовать комнаты отдыха для актеров.

Группа единодушно взяла на себя обязательство закончить картину в срок.

Картина «Тринадцать» входит в число картин, которые по постановлению партии и правительства должны быть выпущены в 1936 г. Немедленное осуществление всех намеченных мероприятий даст группе возможность выполнить свое обязательство.

С. ВИНОКУРОВ

ОТКРЫТИЕ ДЕТСКОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ

КИЕВ. (**Наш корр.**). Лучший в Киеве кинотеатр им. газеты «Комсомолец Украины» празднично разукрашен. Гремит веселая музыка.

Отличники школьники и пионеры столицы советской Украины пришли на открытие детского кинофестиваля 19 октября.

На открытие прибыл секретарь ЦК КП(б)У т. Н. Н. Попов. Вместе с тов. Поповым места в президиуме занимают зав. культпросом киевского горкома партии тов. Косман, начальник Украинфильма т. Ткач, директор киевской киностудии т. Орелович, секретарь горкома ЛКСМУ т. Железный и др.

Фестиваль открывает т. Косман. Затем слово получает тов. Ткач.

Он приводит данные о ближайших перспективах детской кинематографии на Украине. Упоминание имени вождя трудящихся всего мира, лучшего друга детей товарища Сталина все присутствующие встречают стоя бурной овацией.

С приветствием от имени Центрального комитета коммунистической партии большевиков Украины выступил т. Н. Н. Попов, которого зал встречает долго несмолкающими аплодисментами.

После торжественной части детям была продемонстрирована кинопрограмма, состоящая из хроники, детских короткометражных фильмов и картины «Карл Бруннер», впервые показанной в Киеве.

Следует отметить, что в открытии не принимали участия творческие работники кино, в частности, детского фильма и детские писатели. **И. Л.**

Фильмы Грузии

7 октября на собрании творческих работников и актива Госкинпрома Грузии состоялся доклад начальника Главного управления кинофотопромышленности при СНК СССР Б. З. Шумяцкого на тему: «Проблемы советского кино».

— Картины, которые я видел в Госкинпроме Грузии, — говорит т. Шумяцкий, — произвели на меня очень сильное впечатление. Хроникальный фильм молодого способного режиссера В. Митрофанова «Счастливая жизнь» — значительное явление советской кинематографии.

Хорошо удался режиссеру К. Микеберидзе фильм «Каджети».

Говоря о фильме «Золотая долина» режиссера Н. Шенгелая тов. Шумяцкий отмечает, что яркая колхозная действительность настолько ушла вперед, что отдельные моменты, разработанные в сценарии, в настоящее время уже устарели и потребуют исправлений на монтажном столе. Но во всяком случае фильм Шенгелая отличается реалистичностью и правдивостью.

Фильм «Дарико» в постановке С. Долидзе радует свежестью и новизной в показе нашего прекрасного героического прошлого. Все эти фильмы — ценный вклад в нашу кинематографию. (**«Зэря Востока»**).

По следам наших материалов

„Союзтехфильм не имеет плана"

В заметке под таким заголовком (газета «Кино» № 46) мы сигнализировали о недопустимой задержке составления трестом Союзтехфильм тематического плана на 1937 год. Следовало ожидать, что на этот раз (материалы на эту тему, печатавшиеся в газете еще в феврале, мае и июне, остались без отклика) трест примет конкретные меры для ликвидации прорыва. Однако врид управляющего трестом т. Степанов ограничился тем, что прислал нам письмо, в котором признал правильность заметки и... переадресовал всю ответственность за опоздание плана заказчикам ведомственных фильмов.

«Трест Союзтехфильм, — пишет т. Степанов, — работает исключительно по заданию наркоматов и в части отбора тематики, а также материальной обеспеченности своего производства полностью зависит от наркоматов-заказчиков».

Порочность этого «тезиса» совершенно очевидна: ведь если трест существует лишь для того, чтобы выполнять заказы наркоматов, то не лучше ли предложить наркоматам обращаться непосредственно на кинофабрики, а лишнее передаточное звено, каким, по смыслу приведенной нами выдержки из письма, является трест, упразднить?

Основная задача треста — производство и выпуск на массовый экран научно-популярных, технических и оборонных фильмов, а также обслуживание фильмами различных участков социалистического строительства по договорам с наркоматами и хозяйственными организациями. Вместо того, чтобы энергично организовывать прокат фильмов, удовлетворять запросы многомиллионного зрителя, решительно пробивать, по примеру кинохроники, дорогу на широкий экран, трест Союзтехфильм предпочитает ограничиться только обслуживанием ведомств. Но и эту работу трест выполняет очень плохо. Когда же газета сигнализирует об этом, то руководители треста отписываются, ссылаясь на задержки со стороны заказчиков. Что же сделал трест, в частности, для привлечения к тематическому планированию широкой общественности — об этом т. Степанов не сообщает, ему, видимо, нечего сказать.

Мы в своих материалах четко поставили вопрос: «Можно ли при таком положении вещей, рассчитывать на готовые доброкачественные сценарии к началу 1937 года?». Этот вопрос остался без ответа.

Мы обращаем внимание руководителей ГУК и, в частности, сектора технических фильмов на поставленные газетой вопросы и ждем от них ответа о конкретных мероприятиях по перестройке работы треста Союзтехфильм.

„Почему срывается строительство в Казани?"

Главный инженер Союзкинопромстроя тов. Рудник пишет в редакцию, что статья «Почему срывается строительство в Казани?» («Кино» № 47) «совершенно правильно констатирует неудовлетворительное состояние строительства фабрики кинопленки № 8, он признает, что «срок пуска коллоксилинного производства, установленный СНК ССР на 1936 г., безнадежно сорван».

Тов. Рудник признает и то, что «Союзкинопромстрой, как генеральный подрядчик, безусловно несет ответственность за ряд технических неполадок, за затяжку в сроках исполнения и пр.».

К сожалению, тов Рудник не сообщает нам, что Союзкинопромстрой конкретно предпринял для обеспечения правильного руководства и организации работы на стройке. Ждем от Союзкинопромстроя конкретного ответа.

ДОМ КИНО НАЧИНАЕТ РАБОТУ

26 октября открывается московский Дом кино. В день открытия будет показан новый историко-революционный фильм режиссера В. Строевой «Поколение победителей».

В первых числах ноября в Доме кино состоится вечер, посвященный событиям в Испании; весь сбор с этого вечера поступит на покупку продовольствия и теплой одежды для женщин и детей Испании.

Ответственный редактор — Г. П. ВОВСЫ

ИЗДАТЕЛЬ — Об'единенное Государственное издательство «Искусство».

РЕДАКЦИЯ: Москва, Кузнецкий Мост, д. 21/5, тел. 1-94-40.

Последний паровоз

Фельетон-короткометражка

С'емки картины шли к концу. Уже почти не было сомнения в том, что она будет сдана в срок. Это был исключительный случай в практике работы студии. О нем трубили в многотиражке, с'емочная группа была торжественно об'явлена стахановской шли уже разговоры «об использовании опыта работы группы для всей советской кинематографии».

Оставалось заснять еще немного, а там — монтаж, озвучание и заслуженный... простой Правда, среди оставшегося был эпизод, который серьезно беспокоил режиссера Но «все педали были нажаты», и он надеялся на благополучный исход. Необходимо было раздобыть паровоз типа 1917 г. Где найдешь теперь престарелую заслуженную «кукушку» времен Октябрьской революции? Телеграммы разослали по всем управлениям железных дорог Союза

Наконец, нашли. Самый настоящий подлинный, единственный, забытый и затерявшийся где-то на запасных путях глухой, далекой северной станции. «Стал вопрос» — вести ли старушку-«кукушку» в столицу или всей с'емочной группе ехать туда — к месту счастливой стоянки паровоза. У кинематографистов взяли верх климатические соображения — станция эта была много севернее не только Абхазии или хотя бы Крыма, но даже и Москвы. И время было довольно позднее, осеннее... Да вот железнодорожники авторитетно говорили, что старушка не выдержит дальней дороги. В конце-концов решили осторожненько, на буксире привезти холодную «кукушку» в Москву, чтобы сохранить ее силы для с'емки.

Режиссер, увидя долгожданный «об'ект», обрадовался несказанно.

— Как раз то, что нужно! Живой памятник ушедшей эпохи. Пустить по линии — снять ее общим планом, средним планом, крупным планом с движения, на месте, в анфас, в профиль, сверху, снизу... с героями фоном!..

Сняли. Долго жали железнодорожникам руки. Уехали. Касеты везли обратно в студию, как драгоценность. Прошло пять дней.

★

Режиссер (у телефона, взволнованно). Начальник дороги? Здравствуйте, это я — режиссер... Помните? Снимали мы у вас на линях. Да... Паровоз 17-го года... Так вот — переснять надо, неполадочка вышла. Что?.. не может быть!.. На утиль пошел? Вы же нас зарезали... (Ассистенту) Разобрали, нет больше «кукушки» Поняли? — Головотяпы, шляпы! Что вы со мной сделали?! Не могли проверить касеты. На такую ответственную с'емку ехать с пустой касетой — девять метров!.. (саркастически). Уже разобрали, паровоз не существует.

— И куда они так торопятся, эти железнодорожники. Разве так можно работать?..

★

Так, или приблизительно так сняла об'ект «паровоз 17-го года» группа режиссера Райзмана («Последняя ночь»): в касете у оператора оказалось только девять метров пленки Фамилия главного оператора — К. Фельдман.

БР. ЛЕБОР.

Уполномоч. Главлита Б—30487. Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.